الرقابة..
مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج

أمل فـؤاد

الكتاب: الرقابة.. مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج

الكاتب: أمل فؤاد

الطبعة: **2018**

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)



5 ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : 35825293 – 35867576 – 35867575

فاكس : 35878373

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

فؤاد ، أمل

الرقابة.. مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج / أمل عريان فؤاد

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

124 ص، **18** سم.

الترقيم الدولى: **2 – 683– 446– 977– 978**

أ – العنوان رقم الإيداع : **4616 / 2018**

الرقابة..
مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج





مقدمة

إذا تحدثنا عن السينما كوسيلة من وسائل الاتصال،
والتي بدورها تؤثر على المجتمع وعلى استقراره
الاجتماعي والسياسي؛

فإننا إذًا في هذا السياق نتناولها من وجهة نظر المُتفرج أي من كونها فنا جماعيا يقوم الناس على تذوقه في أجواء مشتركة وتلك هي الدوائر الاجتماعية والسياسية التي تنشأ فيها السينما؛ لذا تقوم السينما بالتأثير على المُشاهد، لأن الصورة هي إحدى المدخلات الحسية التي تؤثر على سلوكيات الإنسان في المدى البعيد أو القريب. وتؤكد على هذا عديد من الدراسات؛ حيث تقول أن الصور التي تقوم السينما على عرضها تنطبق في اللاوعي للمشاهد؛ كما تُساهم في رسمهم لعدد من الصور الذهنية عن قضايا أو أشخاص أو تجاههم. ونرى نتيجة ذلك في أن يضع المشاهدين أنفسهم بموقع البطل ليقوموا بما يفعل.

هذا ما يحدث من خلال مشاهد الجنس والتحرش والعنف والمشاهد العدائية والتي تؤكد معظم الدراسات النفسية على أن تأثيرها يكون أكبر على المشاهد في مرحلة الطفولة. ولأهمية دور السينما والتي تزداد كُلما زادت التكنولوجية المستخدمة، فإننا نتناول فكرة التأثير من خلال القضايا سالفة الذكر، فهل جسدت السينما الواقع كما يدعي صُناعها، وكما تفترض بعض النظريات؟ أم أنها تأخذ من الواقع لتضيف

عليه ثم تسقطه على أرض الواقع بما هو أكثر تلوثاً وسلبية لتُرينا ما وصل إليه حال الشارع المصري الآن من تحرش وعنف واغتصاب؟

فهل تنتقد السينما ما هو كائن للوصول إلى ما يجب أن تكـــون عليه الحياة المصرية الأصيلة كما كانت قديمًا؛ أم أنها سينما قائمة علـــى التأثيرات المختلفة للمشاهد الإباحية والعري التي يتفنن فيها المُخرج مـــن مؤثرات مُختلفة من كلمة وصورة وحركة ؟ فتكون النتيجة سلبية علـــي الشباب الذي يتأثر بتلك الموجة العنيفة من الـــلا أخـــلاق والانحـــلال الفكري، وهناك دراسة أجريت علـــى أكثـــر مـــن 2000 مُشـــارك، ووضحت أن المراهقين الذين يتعرضون لمشاهد الجنس في التلفزيون هـــم أكثر عرضة للانخراط في ممارسات جنسية.

واستنادًا إلى أفلام هوليود المحظورة في حقبة الثمانينات، وجـــد الباحثون أن العلاقات الجنسية التي تم تصويرها بين غـــير المتـــزوجين إلى المتزوجين كانت 32 : 1، والأفلام العربية لا تخلو مـــن مثـــل تلـــك التصويرات، ولا سيما أيضاً أن الشباب العربي مُتـــابع جيـــد لســـينما هوليود، ولم يعد الأمر يقتصر على الشباب فقط.. وقد أثـــارت بعـــض البيانات الديموغرافية بعض التكهنات، ففي الفترة مـــا بـــين الســـتينات والسبعينات، ارتفع معدل الاعتداءات الجنسية التي تم الإبلاغ عنـــها، في الوقت الذي كانت فيه المواد ذات المحتوى الجنسي الصريح متاحة أكثـــر من ذي قبل.

سأتعرض هنا لأكبر ظاهرة تأثير للأفلام على السلوك استنادًا إلى وجود تناظرات بين الفيلم والواقع وهي ظاهرة المحاكي؛ وهي مُحاكـــاة

المُشاهد للبطل الذي يُشاهده علي الشاشة كي يكون مثله في أكثر من ناحية.

ونجد أن هناك ثمة عددا كبيرا لقوا حتفهم، أو تعرضوا لإصابات أثناء قيامهم بمحاكاة مشهد فيلم كرة القدم «البرنامج»، حيث يقومون بالاستلقاء في الحارة الوسطى من طريق مزدحم... أما فيلم «صائد الغزلان» فقد تسبب فيما يزيد عن **30** واقعة محاكاة لمشهد الروليت الروسي؛ وفي عام **1999** م قام شابان: إريك هاريس، وديلان كليبولد بإطلاق النار في مدرسة كولمبين الثانوية، حيث سقط **13** شخصًا غارقين في دمائهم، وأصيب **21** آخرون، وقيل إن الحادثة أشبه إليها في فيلم «يوميات كرة السلة» بطولة «ليوناردو ديكابريو» حيث كان يُخيل إليه أنه يقتحم مدرسته ويبدأ بإطلاق النار على المدرسين والطلبة، كما أنهم كانوا يرتدون معطفاً يُشبه معطف «نيو» في فيلم «المصفوفة (ماتركس)» وأحدث ذلك ضجة في ذلك الوقت، ورأى البعض أنهم كانوا لا يرون في الضحايا إلا مجرد أهداف.

وقد أظهرت دراسة أجراها المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية بالقاهرة ، أن ربع المراهقين المحبوسين الذين شملتهم الدراسة حاولوا ارتكاب جريمة محاكاة مرة واحدة على الأقل، وأن مُعظم مرتكبي جرائم المحاكاة واعون بتأثير الفيلم عليهم، فلو سألتهم لقالوا إن هذا الفيلم هو مُلهمنا، وربما يكون مرتكبو هذه الجرائم يعانون من قصور ذهني، أو أخلاقي. ففي حالة هاريس وكليبولد، كانت ثمة عوامل مثل التنمر في المدرسة، والمشاكل النفسية، وإهمال الوالدين؛ ولذلك شئت أم

أبيت فإن مشاهدة الأفلام أو التلفزيون من الممكن أن يكون لهـا تـأثير عليك، سواء كان إيجابياً أو سلبياً، ومقدار ذلك التأثير يتوقف على مدى تماشيك مع الشخصية، وانخراطك في الدور التي تؤديه..

ومن أجل أهمية السينما والأفلام في حياتنا ومدى تأثيرها علـى مُجتمعنا جاء دور هذا الكتاب الذي يتصدى لظاهرة العري والتحـرش بالأفلام المصرية كي نُنتج أفلاما نظيفة تُراعي عقول مُشاهديها لا تلعـب علي أوتار الجنس والتحرش كي تكسب جماهيرها.

أمل فؤاد

سينما المرأة .. الشرارة الأولى

اندلعت شرارة الفن الأولى.. في هذه الحكايات التي يسردها الراوي (البدائي) على أقرانه المتحلقين حول النار في الليالي الباردة، ليجسد الراوي حكايته وهم ينصتون حتى ينتهي.. فإذا أعجبتهم الحكاية تركوه، لينام أو يقتلوه إذا عكر صفوهم.

ورغم تشابه حكاية الرجل البدائي مع حكاية شهرزاد وزوجها شهريار.. إلا أن الأخيرة استطاعت أن تستحوذ على مشاعر مليكها ألف ليلة وليلة.. ومن هنا كان للسحر وإطلاق العنان للخيال وحرفية السرد أدوار هامة في نجاح الراوي في الاحتفاظ بحياته ليلة بعد أخرى. وبظهور فنون (الفرجة) في العصر الإغريقي.. وبروز أسماء كتابة الدراما الكبار (إيسوخولوس وسوفوكليس وأرستوفانيس) اجتذبت العروض المسرحية أنظار قطاع كبير من الجمهور الذي يأتي ليرى هذا التجسيد في عناصره المبهرة ويتحقق الاندماج الكامل مع (المشاهد) بديلاً للمتخيل في القراءة أو الإنصات للراوي أو الحكاء.

وفي ذلك العصر لم يكن مسموحاً للمرأة أن تقوم بالأداء التمثيلي وفي عصور لاحقة اعتبرت المرأة التي تمتهن هذه المهنة من العاهرات والساقطات، ومن هنا كان الرجال يقومون بأدوار النساء، لأن مساحة الحضور (الدرامي) للمرأة فيما كتبه المؤلف المسرحي كان من الصعب

استبعاده أو التغاضي عنه، وفي أواخر القرن الماضي.. اتسعت دائرة (الفرجة) بظهور الفن السينمائي وتعددت أسماء النجوم والنجمات.. وانتقلت إلى الفن الجديد إيجابيات وسلبيات الفنون الأخر.

يقول الناقد الراحل د. على شلش في كتابة (في عالم السينما).. على لسان المخرج الإنجليزي انطوني اسكويث عندما صنعت الأفلام لأول مرة كان يكفينا أن الصور تتحرك.. كنا نسر لمجرد أن نرى رجلاً يلتهم "تورتة" وإذا حدثت معجزة غير ربانية فرأينا تلك "التورتة" تخرج من فم الرجل وتتشكل من جديد كأن لم يمسها سوء.. كنا نشعر بأن فن السينما لن يقدر على التقدم إلى أبعد من هذا.. ولكن العجب زال بعد وقت وبدأنا نريد قصة، وقد كانت جميع الأفلام الأولى الجديدة أفلام فعل جسماني، لأن الفعل كان أسهل الطرق التي تمكن الحركة من التحول إلى دراما، وكانت جميع هذه الأفلام الأولى نقود إلى ذروة ينتصر فيها البطل.. وكان في العادة راعي بقر– على خصمه الذي يوشك أن يؤدي بالبطلة إلى مصير يوصف وصفاً خاطئاً– فيما أعتقد بأنه "أسوأ من الموت".

ويتساءل إسكويث: أين يكمن سحر هذه الأفلام؟

يجيب: "يكمن سحر هذه الأفلام– الأولى– وقد كان لها سحر في الحركة:

الركوب، الجري، القفز، العراك، وخلف ذلك كله توجد خلفية طبيعة جميلة من الصحاري والوديان، ولكن قبل أن تصل إلى نصل إلى الذروة كان علينا أن نعرف شيئاً عن الشخصيات وعلاقتها بعضها ببعض، وكان ذلك يتم من خلال بضعة مشاهد روتينية يعبر فيها البطل للبطلة عن حبه، وتتأبى البطلة على البطل على حين يكشف الخصم عن كل سواد قلبه بطريقة بسيطة، فيقتل شاربه الأسود الصغير.

كان لابد لنا قبل أن ندخل في موضوع (سينما الجنس.. سينما الاغتصاب) أن نتتبع المراحل الأولى التي انطلق منها هذا الفن إلى العالم بأسره.. فحين نحلل ظاهرة لا يمكن أن نجتث السياق التاريخي الذي أوجدها.. فحين نتأمل كلمات (إسكويث).." مشاهد روتينية يعبر فيها البطل للبطلة عن حبه".. فهذا لا يعني الارتداء إلى التعبير الساذج وفي ذات الوقت لبست مصادرة على ما سبق.. بل بحث الكتاب يتركز في تتبع لغة الجسد في السينما كمحور للجنس والاغتصاب والمشاعر الرومانسية والعنف والعدوان.. ليس للعودة إلى الماضي وقيام الرجال بأدوار النساء ولكن للتعرف على ضرورة الفن (المرئي) وتوظيف الجسد الذي هو بؤرة التعبير والتجسيد كلغة يمكن استغلالها بشكل راق بعيداً عن الابتذال والسقوط، لذلك فالسؤال لا يزال قائماً هل ثمة بديل (تعبيري) آخر خلاف الجسد.. في الفنون (المرئية) بشكل عام؟.

إننا نحاول الوقوف ضد المبتذل وغير المبرر فنياً والخارج عن السياق السردي.. ومخاطبة الغرائز وغيرها.. ليس بهدف العودة إلى

الماضي.. أو مجرد بارقة حنين إلى رومانسية (بليدة).. وقيام الرجال لأدوار النساء.. ولكن لنتبين المغزى خلف استجابة معظم المخرجين لمتغيرات ليست بالضرورة صائبة.. تدفعهم إلى سطحية التناول وضمان نجاح الفيلم بتوابل "الجنس والاغتصاب".. باستثناء بعض الأفلام الجادة التي تعاملت مع هذين الموضوعين بعمق ولغة فنية راقية.

إن الفن لا يطرح إجابات بل محاولة لإثارة وعى المشاهد أو القارئ لبعيد الأسئلة ويضيف وينهض للفعل الإيجابي.. ومن هنا تكمن خطورة التأثير السلبي أو الإيجابي للسينما؟.. ولكن ألم تتأثر السينما أيضاً بالمتغير الاجتماعي والسياسي في سياق تاريخي مختلف؟.

لقد تأثرت السينما في بداية ظهورها بالمدارس الأدبية كالرومانسية والكلاسيكية والواقعية والرمزية وغيرها من المدارس التي انتهجها كتاب المسرح والروائية لكبار الكتاب في ذلك الوقت مثل تولستوي وزولا وديستوفسكى وتشيكوف وشكسبير وغيرهم، وحين نقترب من المشهد السينمائي المصري في بدايته.. لنرى أن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل هي أول فيلم عربي (ناطق).

لقد نهجت السينما المصرية نهج السينما الأمريكية الأم، فاعتمدت الحب سفيرا فوق العادة يربط بينها وبين جمهورها، لذلك لم يكن من وقع المصادفة فقط أن تكون "زينب" قصة محمد حسين هيكل واحدة من أول الأفلام المصرية، وواحدة من أرق قصص الحب العنيف الممتلئ حياء ونشوة واحترافا، وتوالت أفلام الحب المصرية يرسم كل منها دائرة من

نار حول القلب العربي.. بين الأطلال، إني راحلة، وأغلب قصص يوسف السباعي.. حتى وهم الحب انقلب إلى حب يحرق الماضي والمستقبل.. كما في وسادة إحسان الخالية.. بل أن نجاح أفلام الحب في القلب والخيال العربي جعل من (تيمة) الحب (تيمة) لا مهرب منها في أي فيلم مصري له جماهيريته وتعلق الذاكرة به مهما توغلت به الأيام.

إن السؤال الإبداعي لم يكن مطروحاً على السينما فقط.. بل كافة الفنون الأخرى التي تمردت على الأنماط الجامدة التي لم تستطيع التعامل مع المتغيرات على صعيد التطور التكنولوجي الهائل، لذلك هل تقف السينما جامدة (تلوك) ذات الموضوعات (المستهلكة) أم تبحث عن الجديد والأرقى في ظل (حرية تعبير) ناضل المبدعون من أجل الوصول إليها؟!

وما هي غاية التعبير السينمائي في ظل هذه الحرية؟!

هل هي مساحة (العرى) ومشاهدة (الاغتصاب)؟! حتى لو كان ذلك تعبيراً عن الواقع بتفجيراته المدهشة.. فالسينما مثلما تتأثر بالواقع يحدث العكس.

ونتساءل هل حقاً أحسنت السينما بهذا التغير الجذري، فقررت استبدال مفهومها عن الحب بمفهوم آخر أكثر حسية وشبقا وابتذالاً لتظل محتفظة بهذا القطاع الكبير من الجمهور الذي يشكل الجانب الأساسي من إيرادها؟ ونحن نتساءل بدونها هل الجمهور هو المتحكم الوحيد في ظاهرة

تفشى سينما (الجنس والاغتصاب) وهل (الجمهور عايز كده) كما يرده قطاع كبير من المخرجين والمنتجين؟

علينا في البداية أن نؤكد بديهية وهي تعدد الذائقة الفنية.. فليس ثمة إجماع على شيء في الفن.. فهناك من يرغب في مشاهدة الأفلام البوليسية فقط أو العكس الذي لا يمكن أن يجلس في مقعدة يبحلق في طلقات رصاص وعصابات تتبادل الغنائم.. بل يسعى مثلاً إلى الفيلم الرومانسي.

ومن هنا نقول إن تفشي ظاهرة ما لا يعني موافقة جماعية عليها.. فقد شهدت فنون (الفرجة) في العصور السابقة عروض (المامو ث) التي عرفت بلغتها الركيكة والمبتذلة والإشارات الجنسية الفاضحة وكان لها جمهورها لسنوات طويلة.. وفي العصر الحديث هناك أفلام جنسية خالصة (البورنو) وعروض (التعري قطعة قطعة).. إن تكريس (الغياب) في مقابل (الحضور) وتقويض أركان (نخبة) الجمهور الواعي.. أمر تقوم به رؤوس تسعى إلى تحقيق مكاسب طائلة في مقابل (سلعة) رديئة ومدمرة في ذات الوقت للوعي الإنساني.

إذن هناك مسئولية تقع على جميع العناصر (صانع الفيلم والمشاهد معا)..

ويقدم الراحل د. على شلش إضاءة وافية للمسئول عن صناعة الفيلم: أننا نسلم بأن الفن من خلق فنان فرد يكون مسئولاً عن العمل

الفني بمفهومه الخارجي وتأثيره العام على الأقل.. ولا شك أن المهندس المعماري قد يحتاج إلى جيش من البشر كي يحقق له التصميم الذي رسمه.. وقد يستخدم المصور أو المثال تلاميذ ومساعدين له كي ينفذوا الأشياء غير الأساسية في عمله، بل إن الكاتب قد يستخدم حرفيين يجيدون حرفة الأدب كي يعاونوه في عمل يقوم هو نفسه بصقله وإكماله لكن مهما اشتركت الأيدي الكثير في إنتاج أي عمل فني جدير بالتسمية، فإننا نسلم في النهاية بأنه من إنتاج عقل واحد.

إن الفيلم مسئولية المخرج أو على أقصى تقدير العناصر الأساسية التي تتزعم العمل دون الإقلال بالعناصر الأخرى (سواء كان موافقا على رؤيته أو مجبراً عليها)، فهذه العناصر لابد وأن تكون مكتملة، فما فائدة (مونتاج) جيد لفيلم رديء.. فالتقنية الخاصة ليست المعيار الحقيقي لجودة الإبداع، فماذا نقول عن أفلام نيازى مصطفى ذلك المخرج الرائد الذي لم ينكر المخرج يوسف شاهين أنه كان يتسلسل إلى أستوديو مصر، ليراه وهو يقوم بإخراج أفلامه.. ومن ثم قد يخضع المخرج الجيد لشروط وأهمية يتورط فيها طواعية أو جبرا.. باستثناء هؤلاء المخرجين الذين ساهموا في تكريس جهودهم لسينما رديئة ومبتذلة، واستثناء آخر لمخرجين صنعوا السينما الحقيقة وأكسبوا هذا الفن احترام المشاهد دون الخضوع أو محاولة التحايل بشروط السوق والإنتاج والتوزيع.. مما سبق يتأكد أن "المخرج هو الفنان الحقيقي في السينما، لكن ليس معنى هذا إنكار دور غيره من المشتغلين معه.

إننا لم نعد نسمع عن عاشقين يلتقيان تحت ظل شجرة أو في حديقة عامة، أو على شاطئ النيل، أو في مكان هادئ في ضوء القمر، ويرضي هذان العاشقان بما يملأ نفسيهما من مشاعر، وما تمنحه الطبيعة لهما من مسرات ثم يحلمان بالأيام القادمة، بل أصبحنا نسمع عن شبان يخطفون فتاة في سن الرابعة عشر ويعتدون عليها ثم يلقون بها في الشارع، لأنهم لم يعودوا يعرفون معنى الحب، ولم يتعلموا قراءة البراءة في وجه الفتاه الصغيرة، وأصبحنا نقرأ عن صبية أخرى ماتت في يوم عرسها لأنها وقعت في الخطيئة مع رجل في السابعة والخمسين، وفي ليلة زواجها من حبيبها الذي في سنها أراد الذئب العجوز الذي اعتدى عليها أن يجري لها عملية تعيد إليها البكارة المفقودة فأصابها نزيف حاد، وماتت فألقى الرجل الخادع جثتها في الطريق العام، وهرب حتى تمكنت أجهزة الأمن من الإمساك به والتعرف على تفاصيل جريمته.

ويضيف الناقد رجاء النقاش: إننا في عصر تحمل فيه النفوس هموماً مادية ثقيلة ولا تجد فيه العواطف الإنسانية البسيطة مجالاً تعيش في وتنمو وتتحرك، والموسيقى الناجحة في هذا العصر هي موسيقى الطبول، والإيقاعات العالية السريعة، وليست موسيقى الناي أو الجيتار أو البيانو، تلك الموسيقى الهادئة التي تدعو إلى التأمل وتثير الحنان والإحساس الهامس بجمال الحياة، والذي لا شك فيه أن حال هذه الدنيا ليست حالنا وحدنا، فهي حال الدنيا كلها في هذا العصر الصاخب الذي يعشق التقدم الآلي والمظاهر المادية التي أصبحت مثل عفريت انطلق من القمقم ولا

أحد يستطيع أن يعيده إليه، ولذلك ظهر في الغرب ذلك الأدب الذي يمكن أن نسميه أيضاً باسم "الرومانسية الجديدة" وهو أدب يحتج على هذا العصر ويسعى إلى كسر الحصار المادي العنيف الذي يحيط بالإنسان من كل جانب، ويناضل لإعادة بعض القيمة للأحلام والعواطف الإنسانية، وقد ظهرت في السبعينيات رواية للكاتب الأمريكي المعروف "إربك سيجال" هي "قصة حب" وكان لهذه الرواية أثرها المدوي الذي لم يخطر على بال كاتبها ولم يخطر على بال النقاد، وقد تحولت الرواية إلى فيلم شهير وناجح، هز مشاعر الناس في الدنيا كلها وأثار سؤالاً عن سر نجاح هذه القصة الرومانسية التي تحكي حكاية عاشقين شابين في العصر الحديث، وتعود بنا إلى المواقف العاطفية السهلة البسيطة، ولم يكن نجاح "قصة حب" والفيلم المأخوذ عنها إلا تعبيراً عن حاجة الإنسان الماسة في هذا العصر المادي الصاخب إلى خطوة أو خطوات تعيد أيام البساطة والعاطفة السهلة، وتملأ العلاقات الإنسانية بشيء من الحرارة والدفء، وتصد الطوفان المادي الحاد الذي غرق فيه الإنسان ولم يجد من ينقذه حتى كتابة هذه السطور!.

ويتأكد لنا أن الاحتياجات الإنسانية ليست وحيدة الجانب بل متعددة ومتشابكة في آن واحد.. لم يعد (الأبيض والأسود) هما اللونان الوحيدان بل ظهرت ألوان أخرى.. مما فرض على المبدعين أن يواجهوا هذا (الإجتياح) من المشاعر المضبوطة التي أحدثتها متغيرات العصر.

ولا تعد (الرومانسية الجديدة) التي أشار إليها الناقد الكبير رجاء النقاش إلا موجة عابرة أثارت جانباً من جوانب النفس البشرية.. لتعود النفس في انتظار موجة أخرى.. أو موجات.. فكما نشط الفيلم الرومانسي في مرحلة.. ظهرت الأفلام الواقعية والميلودرامية.. ولكن تمحورت هذه الأفلام مجتمعة على التعامل أو الخوض في قضايا الجنس والاغتصاب سواء بالتناول المباشر أو التلميح أو حتى في طرح (الضد) فن لا يقول أن فيلم (قصة حب) هو صرخة احتجاج حادة ضد الصخب والعنف والقبح والابتذال وكافة المرادفات الأخرى.. إن الجنس نشاط إنساني وهبه الله لمخلوقاته من أجل التكاثر والبقاء على الأرض.. وفي الوقت ذاته هو احتياج ورغبة.. ومناقشة مشاكله وأساليبه وضوابطه أمور من صميم الديانات والعلوم ورقي الشعوب، فظهور مرض (الإيدز) كشف عن التحليل الأخلاقي الذي وصل إليه الغرب في الوقت الذي بات فيه (الإيدز) مرضا قد يصيب (السليم) أخلاقياً!.

لقد تعددت محاور التناول للجنس والاغتصاب.. فالاغتصاب مقرون بالجنس والعكس غير صحيح.. ولكن ثمة أوجه للاغتصاب ليست مقرونة بالجنس في عالم يخجل فيه الإنسان من نفسه.. عالم التشظى والتشرذم وانعدام (جماعية) الفكر والإدارة.

ومن ثم فستعرض بعض هذه الأفلام التي تناولت هذه الثنائية (الجنس والاغتصاب).. وأسباب سقوطها أو نجاحها على المستويين الفني والجماهيري.

الجنس بالنسبة لمعظم الناس لا يزيد على كونه متعة جنسية.. وهذه نظرة غير صحيحة.. فالحقيقة أن الجنس واحد من أهم الطرق التي تعبر بها عن هويتنا وذاتنا العميقة.. كما أن أفعالنا ومشاعرنا في الفراش تعكس بوضوح كيف نرى أنفسنا كعشاق.. وكرجال أو نساء.. ففي أمريكا مثلاً النموذج الجنسي المثالي هو عارضات الأزياء الرشيقات الصغيرات السن.. بينما في دول أخرى مثل إيطاليا وفرنسا تقدر حسبة المرأة بكونها زوجة وأماً.. فلا تزال صوفيا لورين نموذج الجنس المثالي للإيطاليين رغم اقترابها من السنين.. ونفس الشيء كاترين دى نيف وجين مورو.. أما في الدول العربية فتختلف النظرة من وقت لآخر وفقاً لازدواجيتنا الجنسية المزمنة.. فنحن نميل إلى النساء المجربات ذوات الخبرة إذا كن من العاهرات أو الراقصات أو الممثلات.. ولكن في البيت قد يتمنى الرجل أن يحظى بعذراء كل ليلة.

لوقت قريب جداً كان "الجنس" كلمة محرمة في المجتمع.. وقد تفاوتت النظرة إليه من شخص إلى آخر، من فنان إلى آخر ومن كتاب إلى آخر.. فمثلاً نجيب محفوظ يعتمد على زاوية رئيسية في تصوير الجنس كظاهرة اجتماعية.. فهو يقوم على أساس أن العلاقات الاجتماعية جميعها مترابطة بخيط واحد لا تنفصل إحداها عن الأخرى، ولا يمكن رؤيتها الواحدة بمعزل عن الكل.. أما إحسان عبد القدوس فقد اتخذ من الجنس إطاراً تعبيرياً عن أزمة الفتاة.. ولذلك كان تخصصه في الأدب الجنسي نتاجاً لتخصصه في أزمة الفتاة المصرية، ففي رواية إحسان "البنات

والصيف" التي صدرت عام **1959** وتحولت إلى فيلم سينمائي نجدها تحتوى على خمس قصص يمثل الجنس العنصر الأساسي فيها.

وفي أعمال يوسف إدريس نجد أن أي عمل من أعماله لا يكاد يخلو من الجنس.. أيضاً نجح أمين يوسف غراب في توظيف الجنس فنياً في قصصه.

لكننا نؤكد أن الجنس لا يعني الاغتصاب.. والاغتصاب في كثير من حالاته لا يعني ممارسة الجنس، وفي تعريف قانون العقوبات المصري للاغتصاب أنه "مواقعة أنثى بغير رضاها" وذلك المادة **267** والتي تنص على أن من واقع أنثى بغير رضاها يعاقب بالأشغال الشاقة المؤبدة أو المؤقتة.

وتقوم جريمة الاغتصاب على ركنين أساسيين: المادي والمعنوي.. والركن المادي يتكون من عنصرين هما: الوقاع أو الوطء وعدم الرضا من جانب المجني عليها.. أما الركن المعنوي فهو القصد الجنائي.. فلكي يتوافر القصد الجنائي لدى الجاني لابد من انصراف إرادته وعلمه وقت ارتكاب الفعل إلى أن يواقع أنثى بغير رضاها.. كما يعد استعمال القوة أو التهديد قرينة على توفر القصد الجنائي في أغلب الأحوال، وإذا توافر القصد الجنائي فلا عبرة هنا بالباعث على الاغتصاب.. وقد قضت محكمة النقض بأنه يكفي لتوفير القصد أن يأتي المتهم عمله عمداً وعن علم مهما كان الباعث شريفا.

ويعرف الفقه الإسلامي معنى الاغتصاب بأنه ما هو إلا زنى ولكن يختلف عن الزنى في كون عدم الرضا من جانب المغتصبة وبالتالي فإن هذا الرفض يعد مانعاً للمسئولية فلا تعاقب ويعاقب الجاني فقط.، والإكراه أو عدم الرضا- كما يعرفه فقهاء الشريعة- بأنه حمل الشخص على فعل أو قول لا يريد مباشرته.. والإكراه حتما يتضمن التهديد بأذى ينال المكره إما في ماله أو في جسمه أو في شأن من يهتم به في جسمه أو في ماله، ويشترط الفقهاء أربعة أركان لتمام الإكراه وهي:

1- أن من يصدر عنه الإكراه أن يكون قادرا على إيقاع ما هدد به.

2- أن يشعر الشخص الذي يقع تحت تهديد الإكراه بأن المهدد قادر على تنفيذ ما يهدد به.

3- أن يكون الفعل المهدد به فعلاً متلفاً للجسم أو المال أو لبعضه.

4- أن يكون الفعل المراد ارتكابه محرماً وأن يكون معصية في حد ذاته وأن يكون ممتنعاً عن فعله قبل الإكراه.

والإكراه من الممكن أن يكون عن طريق الخداع مثل الاغتصاب أثناء النوم أو في فترة الإغماء، كذلك لو كان حدث بواسطة تنويمها مغناطيسياً أو أثناء سكرها أو جنونها.. وبناء على ذلك تعتبر فاتن حمامة في فيلم (الليلة الأخيرة) في عداد المغتصبات عن طريق الخداع رغم وجود واقعة اغتصاب محددة.. فزوج أختها استغل فقدانها للذاكرة وأوهمها بأنها زوجته لتستمر تحت يده أموالها.. وهكذا عاشرها على هذا

الأساس الباطل والذي تم بالخداع، وهناك حالة أخرى شبيهة وهو ما حدث لليلى علوي في فيلم "زمن الممنوع" للمخرجة إيناس الدغيدى وذلك تحت تأثير المخدر وشم الهيروين: سلمت نفسها لشاب في "الغرزة".. وكذلك ما حدث لسيمون في فيلم "الهجامة" عندما منحها صبي المعلم جرعة هيروين وحقنة ماكس ثم قام بمضاجعنها.. بما يعد اغتصاباً.. وكذلك ما حدث في فيلم "بيت القاصرات" من اغتصاب "سماح أنور" تحت تأثير تناولها للمخدر.. وهكذا.

لقد ارتبط دائماً في الأذهان اقتران الاغتصاب بالجنس.. ولكن العكس ليس صحيحاً، فليس كل إيماءات جنسية أو رغبة.. يمكن أن تنتهي بالاغتصاب.. ولكن الاقتران الصحيح.. هو أن الاغتصاب لابد وأن يتدخل فيه الجنس.

ومنذ البدايات الأولى للسينما بوجه عام والسينما المصرية بشكل خاص.. كان الجنس مادة أساسية في أي فيلم سينمائي.. وعلى الرغم من الاختلاف في التناول إلا أن الجنس بشكل عام يطرح نفسه بقوة سواء بشكل صريح أو بشكل ضمني أو مغلفاً بالرمز.. وكما تناولت السينما الجنس كذلك تناولت جريمة صريح كما في فيلمي "إحنا التلامذة" في عام 1959 و "دعاء الكروان" لتتطور الأفلام بعدهما في تناول الاغتصاب بشكل مباشر كما في فيلم "المغتصبون" لسعيد مرزوق، وفيلم "اغتصاب" لعلى عبد الخالق، و "الأوباش" لأحمد فؤاد.

وكما سبق وأن أوضحنا أنه ليس كل ما هو جنسي أن ينتهي بالضرورة بجريمة اغتصاب ولكن من الممكن أن ينتهي الجنس بما يسمى بجريمة هتك العرض ومن الممكن أن تتحول جريمة الاغتصاب إلى جريمة هتك عرض.. وقد عرف قانون العقوبات المصري جريمة الاغتصاب بأنه اتصال الرجل جنسيا بالمرأة كرها عنها وقد نصت المادة **267** (عقوبات) على أنه "من واقع أنثى بغير رضاها يعاقب بالأشغال الشاقة المؤبدة أو المؤقتة".

لم يضع المشرع المصري معنى محدد لجريمة هتك العرض وقد وصفها بأنها فعل يتصف بالاعتداء على حياء المجني عليه.. وقد ذهبت محكمة النقض المصرية في تعريفها لجريمة "هتك العرض" إلى أن الركن المادي في الجريمة لا يستلزم الكشف عن عورة المجني عليه بل يكفي في توفر هذا الركن أن يكون الفعل الواقع على جسم المعتدى على عرضه قد بلغ من الفحش والإخلاء بالحياء والعرض درجة تسوغ اعتباره "هتك عرض"، ويتميز هتك العرض في أنه لا يشترط المواقعة الجنسية الكاملة التي يتطلبها الاغتصاب في حين يكتفي في هتك العرض بلمس المجني عليها دون رضاها، كما أن القانون لا يشترط صفة في الجاني فهو فعل لا يتوافر فيه الوقاع، فكل اتصال جنسي غير تام أو غير طبيعي أو لم ينشأ عن إكراه أو ما في حكمة يعد هتك عرض إلا أن كلا من الاغتصاب وهتك العرض يشترط فيهما عدم مشروعية العلاقة بين الجاني والمجني عليه.. كما لابد من توافر القصد الجنائي في الجريمتين.

وطبقا للمدلول الواسع لهتك العرض نتبين أنها جريمة من الممكن أن يكون الجاني فيها امرأة وليس رجلا بل إنه من الممكن أن تقوم امرأة بهتك عرض رجل أو تقوم بهتك عرض امرأة كما حدث في فيلم "حالة تلبس" للمخرج الراحل بركات، حيث تم هتك عرض فتاة صغيرة في سجن النساء بواسطة إحدى المسجونات "نعيمة الصغير" وذلك بهدف أن تفقد الفتاة عذريتها لتثبيت عليها قضية دعارة ملفتة.. كما تكرر ذلك المشهد في فيلم "المزاج" للمخرج على عبد الخالق حيث يتم في نفس سجن النساء أيضا هتك عرض "مديحة كامل" بواسطة إحدى المسجونات

من كل ما سبق نستطيع أن نصل إلى نتيجة هامة جدا وهي "ليس كل ما هو جنسي يمكن أن يؤدي إلى جريمة اغتصاب.

مأزق التعبير بين الكاتب والمخرج

هناك سؤال يتردد بقوة مع كل عمل سينمائي نشاهده على الشاشة.. هل ما جسدته السينما هي الرؤية الحقيقية للمؤلف أم هي رؤية السيناريست والمخرج؟

لا شك أن القصة هي حجر الأساس في بناء أي فيلم سينمائي بالرغم من أن الفيلم– بوجه عام– هو عمل جماعي يتحمل مسئوليته كل ما اشترك في صناعته إلا أن أكثر عامل مؤثر في نجاح الفيلم هو القصة التي يتناولها والتي تتوقف عليها أكبر نسبة في نجاح الفيلم السينمائي.. من الممكن أن تكون القصة مكتوبة مباشرة للسينما أي أن المؤلف قد وضع في اعتباره شروط نجاح الفيلم وما يتطلبه من سرعة وإيجاز والتركيز للدرجة القصوى والسرعة المتلاحقة مع التزام اليسر والخفة حتى تتوافق مع أمزجة الجماهير المختلفة.

وقد اعتمدت السينما منذ بدايتها الأولى على الأدب المكتوب فنهلت منه بداية من فيلم "زينب" المأخوذ عن رواية الكاتب محمد حسين هيكل وحتى اليوم..، لعب الأدب المكتسوب دورا هاما في الوصول إلى المتلقي إلا أن السينما استفادت من الأدب أكثر مما استفادت الأدب من السينما لسبب جوهري وهو أنه حين نلجأ السينما إلى تقديم قصة أو رواية فإنها لا تستطيع تقديمها حرفيا كما كتبها المؤلف، وإنما تتدخل فيها بالحذف أو التعديل لتتناسب مع محددات الفيلم السينمائي من وقت

وجمهور متعدد الأمزجة والأهواء.. وقد يظن الكثيرون أن ما يقدم في الفيلم السينمائي هو جوهر الكتاب ولكن الواقع يختلف تماما لأن السينما حين تعالج قصة أو رواية لتحويلها لعمل سينمائي تأخذ أسها ما في الكتاب وأكثر ألفة للجماهير وأقرب إلى عقولهم وتهمل عادة– إلا في القليل منها– ما فيه من عمق وفكر.. لتتحول القصة أو الرواية إلى مجرد حكاية تحفل بالمفاجآت والتشويق والمواعظ.. وتتعدد طرق التدخل في العمل الأدبي.. فمن الممكن أن تكون الرواية طويلة.. ولا يمكن تحويلها إلى عمل سينمائي إلا بإجراء بعض الاختصارات والتعديلات والدمج للأحداث.. ويحدث العكس إذا كانت الرواية قصيرة أو قصة قصيرة فلا يمكن تحويلها إلى عمل سينمائي إلا بعد مطها وتطويلها لتتناسب مع الزمن الذي يستغرقه الفيلم السينمائي.. كما أن التعديل يتم أيضا بغرض تحديث زمن الرواية حتى تتلاءم مع الزمن الذي تصور فيه، وهذا ما حدث مع العديد من الأعمال السينمائية لعل من أحدثها فيلم "قليل من الحب.. كثير من العنف "وقد تم التنويه في بداية الفيلم إلى تلك التعديلات فكتب في مقدمة الفيلم" رواية فتحي غانم يرويها رأفت الميهى. وهذا يعني أن كاتب السيناريو والحوار "رأفت الميهى" لم يكتشف بتحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي وإنما سيدخل كصاحب رؤية خاصة في سرد الأحداث وتغيير بعضها وتفسيرها ووضعها في سياقات جديدة وذلك فضلا عن مد الخطوة المتوافرة في الرواية إلى نهايتها ولهذا فالفيلم جاء حاملاً بصمة رأفت الميهى المتميزة.

ولأن الرواية صدرت في كتاب عام **1985** وقام الميهى بتقديمها في فيلمه عام **1995** أي بعد عشرة أعوام.. فكان لابد من إبراز التغيرات التي حدثت في المنطقة.. ولهذا بدأ فيلمه "بكاتب السيناريو" الذي تدور حوله أحداث الفيلم وهو يتابع تفاصيل حرب الخليج عبر أجهزة تليفزيونية عديدة كإحدى الطرق لإضفاء المعاصرة وإظهار الظروف والتاريخ التي تدور فيها أحداث الفيلم، وقد يحدث بأن تبنى أحداث العمل في زمن سابق بعيد لأغراض متعددة منها الهروب من قبضة الرقابة إذا كانت الرواية تتناول بالنقد أو التشريح السلطة الموجودة.. ويتم أيضا التعديل للقصة إذا كانت مكتوبة بلغة صعبة لتتناسب مع ثقافة مرتادي السينما وجمهورها.. كما أن الغرض من التعديل من الممكن أن يكون بعيدا كل البعد عن أي غرض فني بل هو غرض تجاري بحت.. كإضافة مشاهد أو أشخاص غير موجودين في الأصل لمجرد جذب المشاهد لا أكثر أقل.

وقد يكون تدخل السيناريست في العمل الأدبي في نفس إطار الفكرة الرئيسية للمؤلف ولا تخل بعمله.. ومن الممكن أيضا أن تبعد كل البعد عن العمل الأصلي وفي أي الأحوال فإن ذلك التدخل يكون مبنياً دون شك على رؤية شخصية السيناريو في العمل إلا أن رؤية المخرج تلعب دورا فاعلا في نجاح الفيلم السينمائي، حيث أنه يمتلك من الأدوات التي من الممكن أن تخدم رؤية كاتب القصة وإبرازها في حالة توافق رؤية كل من المؤلف والمخرج.. أما إذا اختلفت الرؤية بينهما فهنا يحدث المأزق بين كل من المخرج والكاتب.. فهناك العديد من القصص التي

استفادت من تقديمها سينمائيا.. وعلى الجانب الآخر هناك الكثير من الأفلام التي أثارت ضجة وكثرت حولها الأقاويل وشغلت الساحة الثقافية والفنية لفترات طويلة بسبب بعدها عن القصة الأصلية.. وقد كان للكاتب الكبير نجيب محفوظ الجانب الأكبر منها والأمثلة متعددة فهناك:

ميرامار، الكرنك، اللص والكلاب، زقاق المدق، بين القصرين، خان الخليلي، القاهرة 30، السراب، وثرثرة فوق النيل.

في رأى الناقد السينمائي هاشم النحاس: إن الأعمال التي قدمتها السينما للكاتب الكبير نجيب محفوظ.. لم تكن أمينة في ترجمتها وتجسيدها.. حيث كانت دائماً تخرج عن روح النص بدرجات متفاوتة.. على الرغم من إعجاب نجيب محفوظ بالأفلام المأخوذة عن رواياته، ويستثنى هاشم النحاس تجربتين رائدتين في هذا المجال هما فيلما "بداية ونهاية" و "خان الخليلي"..

ويرجع السبب في ذلك إلى المخرجين اللذين قاما بإخراج الفيلمين وهمان اثنان سبق لهما التمرس بأعمال عديدة لنجيب محفوظ ومعرفة جيدة لأفكاره وهما صلاح أبو يوسف وعاطف سالم ففي رواية نجيب محفوظ "ثرثرة على النيل" عبر "نجيب محفوظ" بعبقرية لا تبارى عن مصر النكسة.. وبالفعل جاءت روايته التي صدرت عام 1965 هي نبوءة لما حدث عام 1967 من نكسة وقد كان تعبيره عن هذه المرحلة من خلال مجموعة من المثقفين يتعاطون المخدرات ويتصيدون النساء في عوامة على النيل يحرسها رجل هو رمز للشعب المصري.. وفي النهاية عندما يخرجون

لأول مرة من العوامة يقتلون رجلا يعبر الطريق ويهربون.. وهنا نلاحظ التشابه بين الجريمة وما حدث لمصر من نكسة.. وتنتهي الرواية كما بدأت والضباب يغلف كل شيء.. وعند معالجة الرواية.. كان التعديل فيها ليس بهدف ملائمة الرواية لزمن النكسة وإنما كان الهدف تجاريا بحتا، فنجد في الرواية جميع الشخصيات في العوامة منذ البداية ولا يفد عليهم غير سناء الطالبة ثم سماره.. أما في الفيلم فترى كيف التقى رجب الممثل بأنيس الموظف.. ثم كيف تصيد سنيه التي تخون زوجها وقدمها لخالد عزوز الكاتب القصصي، ثم كيف التقى بسناء الطالبة ولم يتورع عن إغوائها رغم تردده.. ولكن هذه الإضافات لم تأت على الرواية بهدف كسر حدة المكان الذي تدور فيه أحداث الفيلم.. وإنما جاءت بهدف تقديم عدة مشاهد تجاربه تدور في الفراش لجذب المشاهد.. كما أضافت كاتب السيناريو عدة مشاهد لإثارة العديد من النكت السياسية، وذلك بهدف تجاري أيضاً لتقليد النجاح الذي حدث لفيلم ميرامار وما لاقته النكت من نجاح يرضي به جمهور الملاهي الليلية.. في نفس الوقت فقد جاءت نهاية الفيلم مختلفة عن نص الرواية، فيختتم "نجيب محفوظ" الرواية بحادث قتل الرجل الذي صدمه "رجب" بسيارته حين خرجوا جميعاً لأول مرة من العوامة.. في حين يضع كاتب السيناريو هذه الحادثة في منتصف الفيلم ويستبدل الرجل بفلاحه صغيرة نراها وهي تتوسل بالسحر لكي تنجب طفلاً.. في نفس الوقت الذي جعل فيه "سماره" رمزاً للأمل من حارس العوامة وتدعو أنيس لزيارة الجبهة مع وفود من الأدباء والفنانين

ثم تأخذه بعيداً عن العوامة في نفس الوقت الذي يقرر فيه الحارس فك سلاسل العوامة وإغراقها بمن فيها.

إن "الكرنك" فيلم مصري ينتمي إلى السينما السياسية عن رواية لنجيب محفوظ كتبها عام **1974**.. والمخرج علي بدر خان في ثاني تجربة إخراجية له.

ويتناول فيلم الكرنك موضوع الثورة والإرهاب ومدى مسئولية الرئيس عبد الناصر قائد ثورة **23** يوليو **1952** في مصر عن الإرهاب الذي وقع في سنوات الثورة.. ومدى مسئولية الأفراد الذين قاموا بهذا الإرهاب وحدوث حرب أكتوبر **1973**.. ومن خلاله يريد البعض إدانة الثورة ويريد البعض الآخر الحيلولة دون الجمهورية الثانية.. وهناك من يتطلع إلى المستقبل.. وهناك من ترتبط مصالحه بأجهزة سقطت وأخرى قائمة.. وتعد رواية الكرنك إحدى روايات نجيب محفوظ التي تعبر عن إحدى المراحل التي مر بها.. فبعد "ميرامار" عام **1967** دخل أدب نجيب محفوظ إلى مرحلة جديدة وهي مزيج من مراحله السابقة.. وتتميز تلك المرحلة بتحول أدب نجيب محفوظ أقرب إلى المعالجة السينمائية التي لم تكن في يوم ما أباً.. ففي رأى الناقد سمير فريد أن أحداث الرواية تتولى بشكل تقريري بارد والأسلوب فيه من البساطة بقدر ما فيه من الخشونة وبقدر ما فيه من الحكمة.. مما لا يشعرنا أننا أمام عمل أدبي عظيم كما كان في رواياته السابقة.

وفي المعالجة السينمائية التي قام بها ممدوح الليثى لرواية الكرنك جعل الفيلم قوياً ومتماسكاً أقوى من الرواية ولكن ذلك فيما عدا البداية والنهاية ولم يلتزم "ممدوح الليثى" في الكرنك بالبناء الروائي.. فيبدأ الفيلم بحرب أكتوبر بشكل مفتعل لتوصيل معنى هو أن غياب القانون يساوي الهزيمة وسيادة القانون تساوي الانتصار.. كما أنه في رواية نجيب محفوظ لا أثر لاسم عبد الناصر أو صورته ولا للعلم السوفييتي أو صورة كوسيجين.. أما سيناريو الليثي فيبدأ بحرب أكتوبر ثم نعود إلى الماضي لنرى صور عبد الناصر وكوسيجين في الشوارع والعلم السوفييتي ولافتات "تحيا الصداقة العربية السوفيتية".. لنرى ما كان يحدث في ذلك العصر.. كذلك المشهد الذي فيه تدخل زينب إلى غرفتها لكتابة تقرير لها بعد أن أرغمتها المخابرات على التعاون معها.. فنرى صورة عبد الناصر للمرة الثانية على الحائط.. ثم نراها وهي تكتب التقرير وتتطلع إلى صورة.. عندما تنتقل أسرتها إلى شقة جديدة نرى صورة عبد الناصر للمرة الثانية وسط أثاث البيت منعكسة في إحدى المرايا وعن تبرير تلك التعديلات والإضافات يقول ممدوح الليثي إن المقصود من صورة عبد الناصر وكوسيجين هو تحديد الفترة الزمنية.

أما عن المرة الثانية لظهور صورة عبد الناصر يقول المخرج "بدر خان" لم أكن أريد ظهور صورة عبد الناصر في الفيلم على الإطلاق وإنما كان المقصود أن زينب على الرغم مما تعرضت له إلا إنها لا تزال متمسكة بعبد الناصر.. كما تم حذف أحداث كانت بالرواية وإضافة أحداث لم تكن موجودة أو تطويلها فمثلاً تم حذف قصة الجرسون مع

"قرنفلة" أيام كانت راقصة قبل أن تشتري قهوة الكرنك كما تم حذف دور شقيق زينب السباك وأختيها المتزوجين.. كما حذف استلامها لبائع الفراخ الذي تقدم للزواج منها.. وتحول الجرسون وبائع الأحذية إلى قوادين.. أما بالإضافات أو التفاصيل فنجدها بالنسبة لوالد زينب ووالدتها وبالنسبة لحلمي ووالده.. كما أنه يصور قتل حلمي الذي لا يرد إلا في غير جملة واحدة بالرواية.. كما بغير من نهاية إسماعيل بنهاية أكثر منطقية من تفكيره في الانضمام إلى الفدائيين وهي ضياعه الكامل إثر التجربة الأليمة التي يمر بها.. ويغير من نهاية خالد صفوان ويجعل ضحاياه هم أنفسهم محاكميه داخل المعتقل بدلاً من أن نراه يبشر بالمستقبل على قهوة الكرنك وقد أهمل الفيلم المناقشات السياسية للكاتب طه الغريب في المقهى، وكذلك حياة الطلبة في كلية الطب ولا يتعمق في معاناتهم داخل المعتقل.

سينما مقتبسة.. جنس واغتصاب

الحركة السينمائية العربية- بشكل عام- والمصرية- بشكل خاص- منذ بدايتها لم تكن مصرية خالصة.. بمعنى أن أكثر الأفلام التي قدمتها كانت مستوردة من الخارج متأثرة بموجات عالية تلقي ذيوعاً في مرحلة معينة أو مفتية اقتباساً مباشراً من أفلام وروايات أدبية أو نصوص مسرحية.

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في شتى أنحاء العالم.. كما أن السينما نهلت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة سواء كانت في شكل روائي أو مسرحي أو أقصوصة.. وسوف تستمد السينما من الأدب ما دام بقاء السينما وما دام بقاء الأدب.

ودائما ما يحمل الفيلم رؤية مختلفة تماماً عن النص المأخوذ عنه.. مهما حاول المخرج الالتزام بروح النص الروائي.. لأن الفيلم لابد وأن يكون مسبوقا برؤية المخرج.. ولهذا فهو يغير من شخصيات ومواقف وأحداث وأفكار العمل الأدبي بل أنه من الممكن إن يضيف إليه أو يحذف منه.. وبالطبع تختلف الرؤية من فنان إلى آخر بل أن رؤية الفنان الواحد قد تختلف من زمن إلى آخر..

وتختلف أشكال المعالجة فيما يتعلق بعلاقة الفيلم بالنص الأساسي فقد يؤخذ الفيلم مباشرة عن عمل أدبي مكتوب ويحاول المخرج أو كاتب السيناريو أن يلتزما التزاما حرفيا بنص الرواية سواء في تركيب الشخصيات أو الحوار الذي يتم تبادله أو في الأحداث.. وقد يحدث تعديل في الرواية وشخصياتها.. وهذا من أكثر المعالجات شيوعاً في السينما المقتبسة من أصل أدبي سواء على المستوى المحلي أو العالمي.. لأننا لم نجد فيلماً واحداً مطابقاً للأصل.. فكثيراً ما يصعب على الفنان الالتزام كاملاً بالنص.

السينما في أنحاء العالم غالباً ما تهتم باختيار الأدب ذي الحكايات المثيرة للعواطف أو الانتباه فمثلاً رواية "آنا كارنينا" التي استهلكتها السينما أكثر من أربعة عشر مرة ورواية "غادة الكاميليا" المليئة بالأحزان والخطايا. أصبحت الطفل المدلل لدى الكثير من مخرجي السينما في شتى أنحاء العالم، لدرجة أنها ظهرت في مصر وحدها ست مرات بين عامي 1935 و 1985.

لم تعتمد السينما في مصادرها على الأدب المقروء أو المكتوب لغرض آخر ربما غير سينمائي.. بل ظهر ما يعرف بأدب السينما.. وذلك مع ظهور جيل من كتاب السيناريو الذين يؤلفون مباشرة للسينما .. بل يتطور الأمر لأن تقتبس السينما من نفسها بمعنى أن تقتبس الأفلام من أفلام أخرى مثل إعادة إنتاج الفيلم مرة أخرى بعد سنوات من إنتاجه أو إنتاج أجزاء مكمله لأفلام لاقت نجاحاً وظاهرة اقتباس أفلام السينما

موجودة في كل أنحاء العالم حتى في السينما الأمريكية نفسها.. وقد أصطلح على تسمية هذه الظواهر وغيرها بالاقتباس ADAPTATION وهي كلمة تعددت استخدامها.. فهي تعني تناول معالجة سينمائية لرواية ما.. حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها.. كما تعني الاستيلاء على النصوص التي كتبها الآخرون ومعالجتها مرة أخرى.. كما أن هناك تسمية أخرى ترجع إلى بلد المقتبس كأن تقول تمصير أو أمركة أو فرنسة.. وهي تعني صيغ القصة الأصلية بالصيغة القومية، وجعلها تدور في أجواء أقرب إلى المجتمع الذي اقتبست له هذه القصة.

وإذا نظرنا إلى الأفلام المقتبسة عن كل المصادر العالمية إلى السينما المصرية.. فسوف نجد أن السمة الأولى منها هي "التمصير" فكل الأفلام المقتبسة ممصرة.. أي أنها نقلت كل البيئات إلى بيتها هي.. ولا يقتصر نشاط الاقتباس على الرجوع فقط إلى نصوص أدبية أو سينمائية ولكن يدخل فيها أيضاً انتشار موجات أو اتجاهات سينمائية في إحدى الفترات ثم انحسارها في فترات أخرى مثل موجة الكوميديا الموسيقية في الأربعينيات والخمسينيات ثم أفلام الديسكو وأفلام الكوارث وأفلام الخيال العلمي وغيرها.

وقد نقلت السينما منذ بدايتها العديد من الأفلام التي تتعرض لظاهرة الاغتصاب والجنس والعلاقات المحرمة.. وتنوعت مصادرها سواء كانت مصادر أمريكية أو فرنسية أو ايطالية.. وسنتناول بعض الأمثلة لتلك الأفلام وسنتعرف على مصدرها الحقيقي.

ففي عام 1951 قدمت السينما المصرية فيلم "طيش شباب" سيناريو وإخراج أحمد كامل مرسي وقصة وحوار علي الزرقائى بطولة سميحة مراد وحسين رياض ومحمود المليجى ونور الدمرداش والفيلم مأخوذ عن الفيلم الأمريكي "العيون السوداء" عام 1940.. وتدور أحداثه حول "سميحة" التي تلحق بمدرسة داخلية.. وبعد تخرجها تحب أحد رواد ملهى أبيها وهو من الأثرياء الفاسدين.. ويحبها مدرس البيانو الذي يقدم لها النصيحة بلا جدوى، فيفاجأ الأب ابنته وهي في أحضان هذا الفاسد وتقوم مشاجرة بين الاثنين ويقتل على أثرها الشاب الفاسد، ويفقد الأب بصره.. وتتزوج سميحة من مدرس البيانو.

وفي عام 1957 تم تقديم فيلم "وكر الملذات" إخراج حسن الإمام عن قصة وسيناريو وحوار محمد مصطفى سامي.. والفيلم مأخوذ عن الفيلم الأمريكي "مكان تحت الشمس" لمؤلفه ومخرجه "جورج ستيفنس" والفيلم المصري، بطولة صباح وشكري سرحان و زوزو نبيل وحسين رياض.. وتدور أحداثه حول "نعيمة" وهي فتاة بلا مأوى تلجأ إلى منزل "الهانم" وهي امرأة قوية يهابها الجميع وذلك هرباً من البوليس بعد معركة بينها وبين رجل حاول اغتصابها.. ولا تلبث نعيمة أن تخضع للحياة الجديدة ويصبح اسمها دلال، وتعترف "لحسين" ابن الهانم الذي يربط الحب بينهما ويقرر الزواج منها إلا أن أمه تسعى للتفريق بينهما ويكشف حسين حقيقة أمه والأوكار التي تديرها ويشب حريق في المنزل.. فتفدى الأم ابنيها وتموت ويتزوج الحبيبان.

في عام **1960** قدم المخرج يوسف شاهين "نداء العشاق" سيناريو عبد الحي أديب ووجيه نجيب عن الفيلم الأمريكي "صراع تحت الشمس" للمؤلف والمخرج كنج فيدور.. والفيلم تمثيل: برلنتي عبد الحميد- شكري سرحان- فريد شوقي- توفيق الدقن- وتدور أحداث الفيلم حول "ورد" الغازية التي تعاني من غيرة زوجها التي تقوده لقتل أحد أفراد الفرقة.. فتطرد من القرية وتعمل في أحد محالج القطن.. وتقع "ورد" في حب العامل "عبده" الذي يبادلها نفس الشعور.. في نفس الوقت الذي يحبها حامد الذي يخطط للتخلص من عبده والزواج من "ورد".. ويحاول صاحب الحلج الاعتداء على "ورد".. فتقاومه وتقتله بسكين، ويتهم "عبده" بأنه القاتل.. فيغادر عبده القرية مع ورد ويحرق "حامد" خيام العمال بحثاً عنهما.. وعندما يتوصل إليهما يقتلهما ويتم القبض عليه.

في عام **1961** قدم المخرج حسن الإمام فيلم "الخرساء" عن قصة وسيناريو وحوار محمد مصطفى سامي.. المأخوذ عن فيلم "جوني بليندا" لـــ جون نيجولسكو والفيلم بطولة سميرة أحمد- عماد حمدي- زكي رستم- زوزو نبيل.. وتدور أحداثه حول "نعيمة" الفتاة "الخرساء التي توفت أمها عنها وعاشت مع أبيها درويش وزوجته بهانة.. وتعمل في طاحونة والدها.. وتقاسى من شظف العيش ومن ظلم زوجة الأب، يلتقي الطبيب بالخرساء فيعطف عليها ويأخذها لتعمل ممرضة لديه في العيادة.. ويعتدي عليها ابن المعلم عتريس وتعجز عن مقاومته.. وعندما يكتشف أبوها يتهم الطبيب.. وتثور القرية ضد الطبيب ولكن الحقيقة تظهر ويعترف ابن عتريس بجريمته..

وعن فيلم "سابرينا" لـــ "بيللي وايلدر" قدم رمسيس نجيب عام 1961 فيلم "غرام الأسياد" سيناريو وحوار يوسف السباعي.. بطولة لبنى عبد العزيز– أحمد مظهر– عمر الشريف– شويكار.. وتدور أحداث الفيلم حول ابنة السايس التي تعجب بالابن الأصغر الذي يريد أهله أن يزوجوه ابنة عمه ويحاول اغتصاب ابنة السايس إلا أنها تدافع عن نفسها وتتحول إلى عارضة أزياء فيقع في غرامها الشقيق الأكبر.. ويشب صراع بين الأخويين ينتهي بانسحاب الابن الأصغر وقبوله أن يتزوج شقيقة منها.

وعن قصة لإحسان عبد القدوس قدم حسين كمال عام 1969 فيلم "أبى فوق الشجرة" المأخوذ عن رواية "تأسيس" لـــ، أناتول فرانس" والفيلم بطولة "عبد الحليم حافظ– نادية لطفي– ميرفت أمين– عماد حمدي.. وتبدأ أحداثه عندما يسافر عادل إلى الإسكندرية مع مجموعة من أصدقائه.. من بينهم آمال التي تربط الحب بينهما ويتعرف بالراقصة والتي تنجح في إيقاعه في علاقة محرمة معها.. ولكن يثور عليه أصدقاؤه لعلاقته بها.. ويراسلون خطابا لأهله، ويصل الأب إلى الإسكندرية لينقذ ابنه ولكنه يقع في نفس مصير ابنه ويتمادى في العلاقة بينه وبين نفس الراقصة.. وفي النهاية يعود عادل إلى صوابه وينجح في إبعاد والده عن الراقصة ويعودان إلى القاهرة.

وعن الرواية الانجليزية "البعث" لـــ "تولستوي" قدم حسن الإمام فيلم "دلال المصرية" عام 1970 سيناريو وحوار محمد مصطفى سامي

والبطولة لـــ ماجدة الخطيب- هدى سلطان- ليلى فوزي- صلاح قابيل- حسين فهمي-.. وتدور أحداثه حول "عطيات" التي تتورط مع فؤاد ابن مخدومتها في علاقة محرمة.. ويتخلى عنها.. وتكتشف السيدة زلتها فتطردها دون أن تعترف لها عن الجاني.. وتعمل عطيات في أحد المصانع وتتطور علاقتها بزميلها محمد.. وتصطحبها زميلاتها إلى القوادة فاطمة لتضمها للعمل عندها وتغير اسمها إلى دلال.. وتتهم ظلماً في جريمة قتل وتشاء الصدفة أن يكون فؤاد أحد القضاة ويحكم عليها بالسجن خمسة عشر عاماً، ويستيقظ ضمير فؤاد فيستقيل من عمله ليصبح محامياً ويدافع عنها حتى يظفر لها بالبراءة، ويطلب منها الزواج فترفض وتتزوج من محمد الذي كان لازال على حبه لها ويغفر لها خطأها.

في عام **1974** قدم المخرج أشرف فهمي فيلم "امرأة عاشقة" سيناريو وحوار مصطفى محرم عن الأسطورة الإغريقية "فيدرا" وعن الفيلم الأمريكي "فيدرا" للمخرج رالف ليفي والفيلم بطولة شادية- حسين فهمي- محمود مرسي- مديحة حمدي- توفيق الدقن.. والتي تدور حول ليلى التي تعجب بأحمد ابن زوجها إسماعيل ولكنه يصدها.. وينشغل عن ليلى بعمله ومع مرور الوقت يتجاوب أحمد مع ليلى إلا أنه يتخوف من التمادي في علاقتها فيخطب ميرفت ولكنه لا ينسجم معها.. فيثور والده عندما يفسخ خطبته.. فيسافر أحمد إلى الإسكندرية وتلحقه ليلى بناء على طلب زوجها لإقناعه بالعودة إلى ميرفت ويتورط العشيقان في علاقتها فتنهار ليلى وتنتحر.

وعن قصة "فاني" لــ "مارسيل بانيول" الفرنسية قدم المخرج حسام الدين مصطفى "توحيده" عام 1976 –بطولة ماجدة الخطيب– نور الشريف– رشدي أباظة– ثناء جميل.. وتبدأ أحداثه عندما يربط الحب بين توحيده وحسن الذي يقرر السفر إلى الخارج لتحسين حالته المادية.. وتعارض أمها زواجهما فهي تريد لها زواجاً ميسور الحال وتتورط توحيده مع حسين قبل أن يسافر وتكتشف توحيده أنها حامل فتثور عليها أمها.. ويتزوجها جارها سعيد ويرعى ابنها.. ويعود حسين.. وهنا يشعر سعيد بأن الحب مازال يربط بينهما.. فينسحب من حياتهما ليتزوجا.

وعن فيلم "المهاجر" الفرنسي المأخوذ عن رواية "مهاجر برسبان" لجورج شحاده، قدم يوسف شعبان محمد فيلم "الرغبة والثمن" عام 1978 تمثيل شكري سرحان– ناهد شريف– صفاء أبو السعود– يوسف فخر الدين وتدور أحداثه حول جريمة قتل تقع في أحد الفنادق ويعثر رجال الشرطة مع القتيل على خطاب يوصى يدفع مبلغ عشرة آلاف جنيه لامرأة لم يذكر اسمها كانت على علاقة به.. ويحاول بعض الأزواج إقناع زوجاهم بالإدعاء أنها المرأة المقصودة طمعاً في المبلغ.. وتعترف ليلى بجريمتها.. فقد تعرفت بالقتيل الذي اعتدى عليها وقام بتصويرها في أوضاع مخلة.. لتثور عليه وتقتله.. وتتدهور حالتها الصحية وتفارق الحياة.. ينهار عادل الذي يحبها وتحول ظروفه المادية الصعبة دون زواجهما.

"الأقدار الدامية".. فيلم من إخراج خيري بشارة عام 1982 سيناريو وحوار على محرز المأخوذ عن مسرحية "الحداد يليق بالكترا" لـــ "يوجين أونيل" وتدور أحداثه حول اللواء حقي باشا الذي يشارك في حرب فلسطين وأيضا يتطوع ابنه سعد وتخونه زوجته حورية مع الكابتن كمال وتكتشف ذلك ابنتها "علية" وتصمم على الانتقام من أمها... ويغادر سعد المستشفى بعد إصابته في الحرب.. وتخبره بما حدث ويدبران لقتل كمال وتنتحر حورية.. وبعد مرور ثلاث سنوات يتطوع سعد للقتال مع الفدائيين في الفتاة تاركاً "علية" وحدها بالقصر فتنهار وتستسلم للسائس.

في عام 1983 قدم المخرج نادر جلال فيلم "خمسة باب" سيناريو وحوار شريف المنباوى المأخوذ عن الفيلم الأمريكي "ايرما الرقيقة" لـــ بيبلى وايلدر.. والفيلم تمثيل عادل إمام– نادية الجندي– فؤاد المهندس– فؤاد أحمد.. وتبدأ أحداث الفيلم عندما يلفق القواد "عباس" و "تراضى" تهمة حيازة مخدر للكونستابل منصور، فيفصل من عمله.. ولكن بمرور الوقت تتوطد علاقته بتراضى التي تضطرها ظروف مرض ابنها لاحتراف الدعارة بعد وفاة زوجها.. يتنكر منصور في شخصية كرياكو، ويستحوذ على "تراضى" لنفسه ويخطف عباس ابنها ليضغط عليها لتعود إلى العمل وعندما تفشل محاولته يتفق معها على استدراج كرياكو إلى مكان مهجور ليستولى على نقوده مقابل أن يعيد إليها ابنها، فتوافق.. وعندما يهم عباس يقتل كرياكو يكشف له عن حقيقته ويشتبك معه ويصل رجال الشرطة ليقبضوا على عباس وأعوانه وتعود تراضى بابنها إلى المستشفى.

وعن نفس القصة- إيرما الرقيقة- قدم المخرج سمير سيف عام 1984 فيلم "شوارع من نار" سيناريو وحوار إبراهيم الموجى بطولة نور الشريف ومديحه كامل وليلى علوي ومحمد رضا وتبدأ أحداثه عندما يعتدي الشاويش "إمام" على أحد الجنود الإنجليز، ويفصل من الخدمة.. ويشتبك مع القواد جلال وينتصر عليه ويحل محله، ويتزوج من العاهرة نفيسة ويمنعها من العمل.. ويحول المترل إلى كباريه عندما تلغي الحكومة البغاء.. وتحاول نفيسة إقناعه بالعمل الشريف ولكنه يرفض، وتنضم "إنصاف" شقيقة "نفيسة" إلى مجموعة من زملائها الفدائيين بالجامعة، ويذهب "إمام" بزوجته إلى الإسماعيلية وهناك يفاجأ بإصابة والده في إحدى العمليات الفدائية التي يشارك فيها ويوصي أن يحذو حذوه.

وفي عام 1985 قدم المخرج تيسير عبود فيلمه "انحراف" المأخوذ عن المسرحية الأمريكية "عربة اسمها الرغبة" لـــ "تينسي ويليامز" والفيلم بطولة نور الشريف، مديحه كامل، نورا، صلاح السعدنى، طارق النهري.. وتقع أحداث الفيلم عندما تتزوج "هدى" ابنة الثرى أبو ماضي من سائقهم حسن.. ويرحلان إلى القاهرة، أما أختها سميحة فهي تستسلم للقواد كريم وينتحر زوجها علاء بعد وفاة والديهما.. تبيع الفيلا حتى تسدد ديون علاء.. تدخل السجن في قضية آداب وبعد الإفراج عنها تبحث عن عنوان هدى وتتوصل إليها- يتعلق كمال صديق حسن بسميحة ويتفقان على الزواج رغم تحذير حسن له يتعرف كريم بمحسن الذي يبوح له بحقيقة سميحة فيواجهها فلا تنكر وتنهار وتصاب بالجنون.

وعن الفيلم الأمريكي "الجانب الآخر من منتصف الليل" لـــ "شارلز جاروت" قدم المخرج سمير سيف فيلم "الحلال والحرام" عام **1985** بطولة سهير رمزي، عادل أدهم، سمية الألفي، فريدة سيف النصر، حاتم ذو الفقار.. وتدور أحداثه حول ثلاث فتيات هم "سهام"، "نوال"، "مواهب"، اللاتي تعملن في مصنع للثرى صفوت، ويتخلى خليل سائق صفوت عن سهام بعد أن يتورط معها في علاقة محرمة ويتزوج من نوال وتعمل مواهب وسهام في منزل دعارة وتنجح سهام في إيقاع صفوت في شباكها وتخفي عنه ماضيها وتستقيم ويحكم على مواهب بالسجن في قضية آداب وتتخلى عنها سهام بعد توكيل محام لها ويجدد خليل حبه لسهام وتنتقم مواهب بعد الإفراج عنها من سهام بأن تبوح لصفوت عن حقيقتها وعلاقتها بخليل ويبوح بدوره لنوال عن خيانة زوجها وتفاجأ بالعشيقين يتآمران للتخلص منها.. وتقع من أعلى السلم لتصاب بالشلل، ويقدم صفوت لرجال الشرطة تسجيلاً صوتياً عليه حوارهما ويحكم على خليل بالسجن عشرة سنوات وخمس سنوات لسهام.

وفي عام **1986** قدم المخرج حسين الوكيل فيلم "لأنثى" المأخوذ عن الفيلم الفرنسي "وخلق الله المرأة"، وقام ببطولته ليلى علوي، حسين فهمي، فاروق الفيشاوي، أمينة رزق، محمود مسعود.. ويدور حول الأخوة "عطوة"، و"سالم"، و"شوقي"، الذين يعملون في ورشة أبيهم الراحل رضوان ببورسعيد.. ويطمع رجل الأعمال "فكري" في دلال ولكنها لا تستجيب له لأنها تحب عطوة الذي يرفض الزواج منها ولكنه

يبقى على علاقتهما.. فتتزوج "سالم" الذي يكتشف خيانتها له مع "عطوة" فتهرب دلال إلى يخت فكري لتحتمي به ويشتبك عطوة مع سالم الذي يسقط من مكان عال، ليلقى مصرعه ويسرع عطوة إلى اليخت ليجد دلال بمفردها فيقتلها.. ويصل فكري ليفاجأ بما حدث ويبلغ الشرطة ويتم القبض على عطوة.

وإذا كنا لسنا بصدد تناول الاقتباس كظاهرة سينمائية بشكل عام.. لكننا تناولنا بعض الأفلام التي اقتبستها السينما المصرية وتعرضت لموضوع الجنس والاغتصاب، وإذا كان للاقتباس مشروعيته. فالدافع الرئيسي وراءه هو نجاح العمل الأول على المستويين الفني والجماهيري.. ونادراً ما يحدث أن يحقق الفيلم (المقتبس) نفس النجاح الأول أو يقدم إضافة أو رؤية جديدة تستحوذ على انتباه المشاهد دون النظر إلى الأصل. وموضوع "الجنس والاغتصاب" في سينما الاقتباس (المصرية) تمحور حول الطرح الميلودرامي المثير للتعاطف الفج مع (البطلة) الضحية دائما دون تناول عميق للظاهرة وفق معطياتها الاجتماعية في زمن ومكان مغايرين للفيلم المقتبس عنه. وهذا يتوقف على رؤية المخرج أولاً وكاتب السيناريو ثانياً.

فحين يتعامل مخرج مثل يوسف شاهين وسيناريست كعبد الحي أديب يكون الأمر مختلفا عن رؤى مخرجين وكتاب آخرين.. بمعنى أن يأتي التناول معبرا عن شريحة اجتماعية وفق خصوصية مصرية وتكنيك فني

مختلف عن الأصل.. ومن هنا تكون المقارنة جائزة بل وتكون في صالح الفيلم المقتبس كما حدث مع فيلم "نداء العشاق".

وقد نجح أيضا المخرج حسام الدين مصطفى في تمصير فيلمه "توحيده" ليكون إبداعاً موازياً لقصة (فاني).. إذ نتبين من هذه النماذج الجيدة أن أصحابها أرادوا أن يجددوا دماء الفيلم المصري بإلقاء الضوء على شرائح اجتماعية غير مسبوقة، فالفيلم الأول تدور أحداثه في محلج القطن متغلغلا في الظروف والدوافع والأسلوب الذي يتعامل به الرجال مع النساء.. أيضا فيلم "توحيده" عن حياة "البحر" والعلاقات بين الشرائح التي تنتمي إلى الطبقة المتوسطة.. في محاولة لرصد العلاقات والرغبات التي تراودهم وتدفعهم إلى نمط وسلوك اجتماعي كان فاعلاً فيه (المكان) الذي لعب دورا هاما في إطلاق رغبات الفتى والفتاة دونما حذر. ويبقى السؤال هل كان للاقتباس ضرورة في السينما المصرية وهل أضاف شيئاً لمعالجة قضايا الجنس والاغتصاب. أم بحث المشاهد المصري عن الأصل واقتنع بأن ما طرحته سينما (الاقتباس) مجرد صور منسوخة أو مشوهة.. زيفت الواقع وأضاعت الوقت بعيدا عن إدراك عمق وخصوصية ودوافع الجنس والاغتصاب في بيئاتنا الشرقية؟.

التفكك الأسري والاجتماعي

دائما نجد أن فعلى الجنس والاغتصاب قد اقترنا في الأذهان بجبروت الرجل وميله الشديد للجنس.. بعكس المرأة التي نجدها دائما المقهورة المغلوبة على أمرها والطرف الضعيف بحكم أن الرجل هو الأقوى في كل شيء،

وقد سيطرت تلك النظرة على السينما لفترات طويلة وعلى الرغم من أن تلك النظرة قد جانبها الصحة في بعض جوانبها إلا أن لكل قاعدة شواذ.. فهناك عوامل أخرى من الممكن أن تكسر المألوف.. فكثيراً ما نجد أن التفكك الاجتماعي والكبت الذي تتعرض له المرأة.. غالباً يؤدي إلى تفكك وتهلهل نفسي، فنجد المرأة قد خرجت عن هذا المألوف في كل شيء حتى في الميل للجنس والاغتصاب فبإمكان المرأة في هذه الحالة أن تغتصب الرجل وتقهره.

وقد استطاعت السينما أن تخرج عن المألوف، وقامت بتجسيد دور المرأة المفككة نفسياً والمعرضة لتلك الضغوط الاجتماعية والأسرية.. ونلمح ذلك في العديد من الأفلام.. لعل أشهرها هو فيلم "شباب امرأة".. إنتاج عام **1956** قصة وسيناريو أمين يوسف غراب وإخراج صلاح أبو سيف والذي قام ببطولته تحية كاريوكا وشكري سرحان وشادية وعبد الوارث عسر فهذا الفيلم يعد نقطة تحول في تاريخ السينما

العربية.. من حيث تناوله الجريء للجنس من خلال علاقة آثمة بين شاب قروي ساذج جاء يدرس في القاهرة وبين امرأة في الأربعين من عمرها.. وقد كتب السيناريو للفيلم الكاتب الكبير نجيب محفوظ.

عن هذا الفيلم يقول المخرج الراحل صلاح أبو سيف: سيناريو "شباب امرأة" يعبر عن حادثة حقيقية مثل "ريا وسكينة" و "الوحش" و "بين السماء والأرض" و "شباب امرأة" حادثة وقعت لي شخصياً في باريس وأنا شاب.. وقد كنت أمين يوسف غراب القصة السينمائية.. ثم اشترك معنا نجيب محفوظ في السيناريو وبعد الفيلم كتبها غراب كرواية.

أحداث الفيلم تدور حول الشاب الريفي- شكري سرحان- الذي يلتحق بالجامعة بالقاهرة.. ويؤجر غرفة بأحد المنازل الملحق بها سرجه وتعجب به صاحبة المترل- تحية كاريوكا- فهي امرأة خشنة ولمنها متعطشة للجنس وتعجب بالشاب الريفي القاطن لديها.. وتحاول الإيقاع به في براثنها.. وتنجح في النهاية.. في ذات الوقت الذي يعجب الشاب من خلال زياراته المتكررة لصديق العائلة بابنته (شادية) وتتوطد العلاقة بينهما إلا أنه لا يستطيع الفكاك من صاحبة السرجة والتي بلغ إعجابها به إلى حد الجنون.. وليس هناك أبلغ من المشهد الذي تعبر فيه عن إثارتها ومدى تعطشها للجنس عندما قامت بانتزاع الشاب من حفل في الشارع ترقص فيه راقصة شرقية أخذت بعقل الشاب القروي الساذج، فما كان منها إلا أنها أخبرته بأنها ستريه الرقص على أصوله.. وفي هذا المشهد

قدمت للشاب عرضاً خاصاً ينم عن غضب داخلي، لتثبت له أنها الراقصة الأبدع والأروع والأكثر إثارة للرغبة.

لم يستطع الشاب القروي الفكاك من أسرها. وعندما حاول أن يتزوج الفتاة التي أحبها حباً حقيقياً نجد- صاحبة الغرفة- بكل سطوتها وقوتها تحاول استعادته وتتهمه بالسرقة، حتى يرضخ لها ويتزوجها.. وبالفعل يرضخ لها ويعقد قرانه عليها ولم ينقذه منها سوى كاتب السرجة الذي دفعها أسفل الطاحونة، ليدهسها حجر الطاحونة الذي يدور فتلقى مصرعها، فينقذ الشاب القروي من براثن تلك المرأة اللعوب حتى لا يلقى نفس المصير الذي وصل إليه بعد حبه لتلك المرأة، والذي انتهى به المطاف ليكون خادماً لها يعيش على الهامش من أجلها.

أما فيلم "الصرخة" والذي أنتج عام **1991** فتعرض لنفس المشكلة وعرض لها في إطار آخر من خلال "عمر" الذي يلتحق بمعهد الصم والبكم حيث تقوم برعايته الدكتورة "تيسير".. في نفس الوقت الذي تعجب به وفاء الطالبة بالمعهد.. ولكن الدكتورة تيسير تحاول الإيقاع به في حبها وإغرائه.. لكنه يرفض إغرائها في الوقت الذي يتزوج فيه من جارته "معزوزة" والتي تتزوجه من أجل ماله.. وتحاول سرقته فيقوم بطردها فتدبر له تهمة الاعتداء على صديقتها "فكرية" ويتعرض للمحاكم فتطلب المحكمة منه أن يتزوجها ولكم في النهاية.. يقرر "عمر" الانتقام من الثلاث نساء.. د. تيسير وفكرية ومعزوزة، فيسلط عليهن هو ورفاقه ضوضاء جهاز يفقدن به السمع.

والفيلم من إخراج محمد النجار إنتاج عام **1991** سيناريو وحوار كرم النجار وبطولة نور الشريف ومعالي زايد ونهلة سلامة وأمل الصاوي ووفاء الحكيم.

وفي فيلم "امرأة واحدة لا تكفي"_ إنتاج **1990**_ والذي أخرجته إيناس الدغيدى وكتب له السيناريو والحوار: عبد الحي أديب، فقد تعرض لثلاثة نماذج مختلفة من النساء كل واحدة منهن تتعرض لضغوط نفسية أو اجتماعية أو أسرية مختلفة.. حيث تدور أحداث الفيلم حول الصحفي حسام الذي يتعرف بــ "أميرة" الثرية والتي لعا علاقات وطيدة بعدد من المسئولين في نفس الوقت يتعرف على "هنادى" إحدى ضحايا عمارة متهدمة في حي شعبي، و "ريم" الطالبة المتمردة التي تم اعتقالها أكثر من مرة.. والتي يتعرف عليها حسام أثناء ندوة له بالجامعة.. ويتعلق حسام بالثلاث نساء فيجد في كل واحدة شيء يريده غير موجود في الأخرى والثلاث نساء دخلن في صراع من أجل الاستئثار بالصحفي الشاب في نفس الوقت الذي يشعر فيه بالحيرة بينهم، ففي الوقت الذي يحاول الاقتراب من أميرة للإيقاع بها فريسة سهلة فيجد من جانبها المقاومة الحادة في الوقت الذي ترضخ لرغباته "هنادي" نتيجة لعدة عوامل منها الجهل والحب والقهر ويرفض الزواج منها.. فلم يستطع أن يقهر سوى المرأة المقهورة اجتماعيا ونفسيا فقد قهرها فقرها قبل أن يقهرها الرجل.. وعندما تتحول دفة الأمور في الفيلم نجدهن الثلاثة هن اللائي يطاردنه للاستئثار به فأميرة الصحفية تعرض عليه الزواج منها فيرفض فتحاول الانتقام منه وتنقلب ضده حتى أنه يتعرض لأكثر من

محاولة لقتله.. وفي نهاية الفيلم يهرب- حسام- من النساء الثلاثة.. ويترك لهن رسالة يعرب فيها عن حبه لهن جميعاً، وصعوبة الاختيار بينهن.. الفيلم قام ببطولته أحمد ذكي ويسرا وفيفي عبده وسماح أنور.

تنبهت السينما المصرية منذ وقت بعيد لأثر تفكك الأسرة وبالتالي تفكك المجتمع، وذلك من خلال مجموعة من الأفلام التي قدمتها.. من بينها فيلم "إحنا التلامذة" عام **1959** والذي يعتبر من أوائل الأفلام المصرية الاجتماعية في رصد انحراف الشباب وضياعهم، نتيجة ظروف اجتماعية وأسرية مختلفة.. وذلك من خلال تتبع الفيلم لتفاصيل حياة ثلاثة من الشبان والتركيز على الأسباب التي أدت إلى انحرافهم وتورطهم في جرائم اغتصاب وسرقة وقتل.. حيث يقوم الشاب الثرى- يوسف فخر الدين- باغتصاب خادمته، والتي تحمل منه، ولهذا يقرر الشاب أن يجهضها.. وذلك بالاتفاق مع زميليه الآخرين.. وتموت الفتاة أثناء محاولة إجهاضها.. وفي النهاية يقبض على الثلاثة لمحاكمتهم.

وإذا نظرنا إلى جريمة الاغتصاب في "إحنا التلامذة" نجدها غير مبتذلة أو دخيلة على الفيلم وإنما هي مبررة ومنطقية.. وذلك لأنها نتيجة متوقعة للتفكك الأسرى والاجتماعي الذي يعيش فيه الشاب بين والدين على خلاف دائم.. في نفس الوقت الذي كانت الأم تغدق على ابنها بالنقود، ولهذا كانت النتيجة معروفة وهي نشوء ابن مستهتر ومنحرف.

ولنفس السبب الاجتماعي.. نجد في فيلم "دعاء الكروان" والذي تأخذ فيه حادثة الاغتصاب شكلاً مشابهاً.. فالمغتصب هنا ثرى.. "أحمد

مظهر" والفتاة هنا أيضا خادمة "هنادى" "زهرة العلا" ولكن الظروف الاجتماعية في هذا الفيلم تختلف بعض الشيء.. فالفتاة هناك قد ماتت بعد قتلها على يد خالها، وذلك طبقاً لتقاليد الصعيد.. والتي تؤكد على ضرورة غسل العار ويعترف الدكتور طه حسين- كاتب القصة- أن تلك القصة مأخوذة من حادثة حقيقية.. وقد نجح الفيلم في إبراز الظروف والجوانب المختلفة للشخصيات والأجواء المحيطة بها.. وكذلك المناخ الاقتصادي والاجتماعي في قرى الصعيد في فترة العشرينيات. وقد نجح الفيلم في توصيل مغزى الاغتصاب.. والذي يعطي مدلولاً طبقياً واجتماعياً بالدرجة الأولى.. ولهذا لم يترلق إلى الابتذال.

وفي عام **1960** ظهر فيلم "الحرام" عن قصة الراحل "يوسف إدريس" من إخراج "بركات" وبطولة فاتن حمامة.. وتتشابه تلك القصة مع فيلمي "إحنا التلامذة"، و "دعاء الكروان" والذي تتعرض فيع "عزيزة" إحدى عمال التراحيل للاغتصاب.. وتمر الأيام.. ولما شعرت بالحمل رحلت إلى بلد غريب للعمل بدلاً من زوجها المريض، وحين تفاجئها آلام الوضع تذهب إلى مكان بعيد عن الأنظار لتضع طفلها وحدها وحين يصرخ الطفل تضع يدها فوق فمه، فيموت الطفل.. وتصاب عزيزة بحمى النفاس والجنون.. وتلقى الموت في النهاية.

ومن عالم الروائي الفرنسي إميل زولا يستوحي المخرج الراحل عز الدين ذو الفقار- رغم أنه قدم العديد من الأفلام ذات الطابع الرومانسي- فيلم "امرأة على الطريق" عام **1958**.. حيث الأبطال

يتحركون وفق رغباهم المكبوتة وحصارات متعددة تحيط بهم.. فالسلطة الجسدية والبيئة الفقيرة هي التي دفعت زوجة الأخ- هدى سلطان- لمراودة الأخ- رشدي أباظة- عن نفسه، حتى تنجح في تقويض أركام هذه الأسرة الآمنة.

إذا كانت السينما قد نجحت في العديد من الأفلام في تجسيد الفقر والتفاوت الطبقي فإن دور السينما لا يتحدد في مدى قدرهما على تصور الواقع فحسب، وإنما على قدرهما على طرح التساؤلات حول هذا الواقع، وكلما تمكنت من توصيل أكبر قدر من هذه التساؤلات إلى عقل المتلقي. كلما نجحت في دورها كأداة لتغيير ذلك الواقع، وعندما نحاول أن نطبق هذا الرأي على فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" نجد أنفسنا في حيرة بالغة أمامه فالفيلم بالفعل يضرب على وتر حساس يمس نفوسنا جميعا، إن الفيلم يتحدث عن ضياع الإنسان البسيط في المدينة التي فقدت كل القيم والمبادئ. إنه يريد أن يشعرنا بافتقادنا نحن الذين نعيش في (القاهرة) ولكنه عندما تحدث عن تلك الأمور تناولها بفجاجة شديدة فكيف وصلت الأمور بمجتمع المدينة لهذا الدرك الأسود، وكيف يمكن أن يصبح مجتمع القرية بهذه السذاجة والبلاهة!.. كيف تقدم شخصية "رجب" عادل إمام بهذا الكم من الطيبة التي تصل إلى حد البلاهة، ظاهرة (رجب) وكل شخصيات القرية (انشراح ووالدها) وأنماط أخرى شريرة لا تتوقف عن ممارسة الشر إلا عندما تنتهي حياهما لتعلمن توبتها قبل الموت (بلبل) سعيد صالح، ولا ينسى الفيلم أن يقدم نموذج (المومس الفاضلة) تلك التي تمارس البغاء وترفع راية الشرف والفضيلة في آن

واحد.. (نانا) ناهد شريف.. ومما سبق يتأكد لنا أن فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" من تلك الأفلام التي لا تنتمي لمصداقية الطرح من خلال هذه التقسيمات _المدبرة) والتي عرفتها الشاشتان العربية والعالمية أيضا نجد دائما هذا النموذج لعاهرة تعلن توبتها بشكل صادم وخارج عن السياق الدرامي والمنطقي للسرد السينمائي. ففي رأي الناقد السينمائي يسري منصور أن فيلم "رجب فوق صفيح ساخن" ينتمي إلى ذلك النوع من الفن الإدعائى.. ذلك الذي يدعى أنه يقول أشياء، ولكنه في حقيقية الأمر ليس سوى فن مزيف.. إن هذا الفن أسوأ تأثيراً من تلك الأعمال الفنية الأخرى التي تكون واضحة الركاكة، ومن شأن مثل هذا العمل أن يعوق مسيرة الفن الجيد ويعطل تقدمه ويساهم في إفساد ذوق المتفرجين ويصل الناقد إلى الدلالة العميقة التي تحملها ظاهرة، (رجب) ذلك الفيلم الذي عرض في عام **1979** لتتحقق من خلاله نجومية عادل إمام الذي استطاع بحضوره أن يساهم بقدر أكبر في نجاح الفيلم الذي استمر عرضه لمدة لا تزيد على سبعة وثلاثين أسبوعا، بينما لا يصمد عمل فني جيد مثل "إسكندرية ليه" ليوسف شاهين أكثر من سبعة أسابيع.

ومن هنا يرى منصور أنه يوم تعود المقاييس الفنية إلى أوضاعها الصحيحة وتعود السينما إلى ممارسة دورها الحقيقي يومها تصبح هي السينما التي نعرفها تلك السينما القادرة على إثارة الوعي في نفس المتفرج، وما بداية الوعي إلا سؤال يطرحه الإنسان على نفسه، وما السينما إلا الأدارة القادرة على إثاررة التناقض والصراع داخل الإنسان.

ونحن من جانبنا نتساءل هل استطاعت السينما المصرية أن تتخلص من آفات (التجارة) وتقديم سينما (بديلة)؟

كذلك كان الحال مع فيلم (نساء تحت الطبع) والذي عرض في 19 أبريل 1976 الفيلم بطولة: سهير رمزي وحسين فهمي وعادل أدهم ونجوى فؤاد وسلامة إلياس، حيث سيطرت في تلك الفترة إنتاجية سينمائية تسعى إلى الكسب في مقابل تفاهة فكرية و (بهرجة) لا لزوم لها .. لكن الهدف هو إيراد الشباك، فتدور أحداث الفيلم الذي أخرجه نيازي مصطفى حول تطلعات فتاة فقيرة وحبها للثراء والثروة، فيقودها القدر إلى عصابة للتهريب .. وتنتهي الحدوتة بسقوط الفتاة، وإنقاذها في النهاية .. وينتهي كل شئ .. وقد تعرض الفيلم لمقص الرقيب الذي قام بمنع بعض المشاهد الجنسية التي أراد بها المخرج أن يضع (التوليفة) المعتادة .. لكن اللقطات الجنسية إذا حذفت اهتز السياق الدرامي للأحداث، وفقد قيمته الفنية .. ولا يخرج الفيلم عن إطار التأثر السلبي بالسينما الجيدة، ورغم تمكن المخرج الراحل من تقديم فيلم ملئ بالحركة والنشاط وناجح في اختيار الأماكن في الصحراء .. لكن هذا لا ينفي أن الحدونة مكررة والمعالجة لا جديد فيها سينمائياً .. لكن قدم الفيلم لأن الجمهور عايز كده".

الفساد السياسي .. وفقدان الحرية

عبر تاريخها الفني الطويل استخدمت السينما الكثير من المفردات الفنية والحياتية كدلالات رمزية هدف أن تقول من ورائها ما لا تستطيع أن تقوله جهراً ..

وكما يلجأ الأديب أو الروائي للرمز بدافع أسباب اجتماعية أو سياسية أو فنية لجأت السينما أيضاً إلى الرمز فكان فعل الاغتصاب أو ممارسة الجنس عنوة رمزاً من هذه الرموز التي استخدمتها.

هل الكرنك اغتصاب سياسي؟

لم يحظ فيلم منذ بداية السينما في مصر من دعاية ضخمة وضجة كبرى وإيراد ضخم مثل "الكرنك" بل لم يتناول النقاد والكتاب أي فيلم مصري من قبل مثل "الكرنك" حتى هؤلاء الذي لا يتصدون للنقد االسيمائي هزهم الفيلم، وكتبوا عنه بين مؤيد ومعارض، وإن اتفقوا جميعاً على أنه أفضل الأفلام التي ظهرت في تاريخ السينما في نصف قرن والتي تتعرض لأهم فترة من تاريخنا السياسي الحديث.

تبدأ أحداث الفيلم في يوم 6 أكتوبر حين أعلن نبأ العبور لنرى الطبيب الشاب اسماعيل الشيخ يجلس في مقهى "الكرنك" وهو ممزق نفسياً ثم يجري إلى المستشفى يحاول الدخول ولكن الأمن يمنعه، في نفس الوقت تراه زميلته زينب دياب فترجو مدير المستشفى التصريح له

بالدخول للمساهمة في إنقاذ الجرحى وبطريقة الفلاش باك يسترجع اسماعيل ذاكرته حينما قبض عليه وعلى حبيبته زينب دياب لتبدأ عمليات التعذيب الوحشية والتي يقوم بها "خالد صفوان" بنفسه ليصل التعذيب إلى حد اغتصاب زينب أمامه لينهار كل شئ، وبالفعل تنجح المخابرات في تجنيد اسماعيل وزينب للعمل لحساب السلطة، لتأتي بعد ذلك ثورة التصحيح ليفرج عن المعتقلين في نفس الوقت الذي يموت فيه زميلهم "حلمي حمادة" من التعذيب ويقبض على خالد صفوان وأعوانه بعد حركة التصحيح. وبتحقيق انتصار أكتوبر .. يعبر اسماعيل هزيمة النفس ويعود لحياته الجديدة مع زينب.

وفي كتاب (السينما المصرية في موسم **1977**) يتسائل الناقد عبد المنعم سعد .. ماذا أراد أن يقول نجيب محفوط في (الكرنك): إن هزيمة عام **1967** لم تكن سببها القيادة العسكرية أو السياسية بل سببها أن الإنسان المصري فقد كرامته وحياته .. أما الفيلم الذي كتب السيناريو له ممدوح الليثي وأخرجه على بدرخان فقد نجح في إبراز ثلاث شخصيات – زينب دياب، اسماعيل الشيخ، حلمي حمادة، وجعل الصراع الدرامي والسياسي في الفيلم يدور حول هؤلاء الثلاثة، وقد ركز كاتب السيناريو على علاقة الحب بين قرنفلة وحلمي وإن احتفظ بكفاح حلمي السياسي ونضاله في سبيل مبادئه غير أ، السيناريو احتوى على حادثتين لم يشر إليهما نجيب محفوظ في ورايته: الأولى هي أحداث الحارة والخنافة بين والد زينب وتاجر الدجاج وسقوط زينب وذهابها مع زين العابدين إلى الهرم، والثانية مشهد الاغتصاب مع مسئولية المخرج الكاملة عن هذا

المشهد، وجاء مشهداً مباشراً بعيداً عن لغة السينما التي قد يكون الأمر فيها أعظم ألف مرة من الإثارة المباشرة، على حين عمق بفهم ووعي كاملين شخصية خالد صفوان باعتباره مديراً للسجن الحربي وليس مديراً للمخابرات كما في رواية نجيب محفوظ.

ويؤكد الناقد سمير فريد في كتابه (نجيب محفوظ والسينما): أن على بدرخان في الكرنك يبدع فيلماً من أهم الأفلام في السينما المصرية فإلى جانب الأداء الواقعي للممثلين ينجح في خلق الجو العام للحارة التي تعيش فيها زينب دون الاعتماد على المشاهد النمطية المكررة.

ويرى بعض النقاد أن مشهد الاغتصاب لا يرتفع إلى مستوى الإخراج من الناحية الحرفية البتة، ومن هنا تتضح المبررات الحقيقية وراء هذا المشهد (الاغتصابي) الذي لم يحقق إضافة فنية .. بل كان الهدف منه هو إثارة المشاهد واستخدام مشهد الاغتصاب للدلالة على قهر السلطة البدني والمعنوي كذلك احتوى الفيلم أيضاً على مشاهد (الجنس) لم يكن مبرراً منها سوى مشهد اكتشاف اسماعيل لفقد زينب لعذريتها، وهكذا تبين أن محاولة الاتكاء على الجسد بالضرورة يستتبع استحضار اللحظة الزمنية التي تحرط من خلالها المشهد السينمائي بتكويناته وعناصره الفنية، حتى نستطيع أن نقول أن الفن السينمائي في غائيته قد نجح في التعامل الموضوعي وفق معاييره الخاصة التي ليست ثابتة .. فالمعيار في الفن ليس حرية التعبير فقط ولكن المصداقية أيضاً، إننا نبحث عن درجة من درجات الانتباه التي ينبغي أن نتعامل بها مع الفيلم السينمائي ومعايير

النجاح ما أسبابها هل هي العرى والجنس والاغتصاب أم أشياء أخرى أم كل هذه العوامل مجتمعة، وهل ستظل المفارقات والتناقضات قائمة بعد مائة عام من السينما؟

الاغتصاب بالزواج الباطل:

في فيلم "شئ من الخوف" قصة الأديب ثروت أباظة إنتاج **1969** والذي يعتبر مع "البوسطجي" أهم أفلام مخرجهما حسين كمال والذي حقق من خلالهما مستوى فنياً جيداً نسبياً.

تدور أحدثا الفيلم حول "عتريس" الجد، ذلك الرجل القاسي الذي يحاول أن يزرع في قلب حفيده "عتريس" الحقد والانتقام والشراسة في نفس الوقت الذي يتميز الحفيد برهافة الحس ونبذ العنف إلا أن حياته تنقلب رأساً على عقب حين يلقى جده مصرعه برصافة من أحد الثوار ليلفظ روحه بين يديه محملاً له أمانة القصاص له .. وبالفعل يتحول عتريس "الحفيد" إلى نسخة من عتريس "الجد" ويعزم على الانتقام .. فيمتلك القرية ويسيطر على أهلها ويفرض الإتاوات إلا أنه يفضل في حبه لفؤادة والتي تقف أمام عنفه وجبروته وترفض الزواج منه رغم الحب الذي ربط بين قلبيهما منذ الصغر إلا أن والدها يوافق على الزواج منها خوفاً من بطشه .. ولكن هذا الزواج زادها إصراراً على الرفض وعدم الانصياع له لتظل متمسكة بكون زواجها باطلاً لانتفاء جانب القبول من جانبها .. ليكون ذلك الرفض والصمود هو الفتيل الذي يشعل ثورة الأهالي بقيادة الشيخ إبراهيم "يحيى شاهين" الذي سبق وأن

انتقم منه عتريس بقتل ابنه الوحيد في ليلة زفافه .. لتندلع نيران الغضب في قلوب الأهالي بقيادة الشيخ إبراهيم منددين ببطلان زواج عتريس ليحاصروا قصره ويحرقونن بالنيران بعد أن تخلى عنه أعوانه.

رغم وجود الزواج في الفيلم إلا أنه محاولة للاغتاب لانتفاء شرط القبول من قبل الزوجة وبالرغم من عدم وجود مشهد صريح لمحاولة الاغتصاب إلا أن التعبير عن القهر والظلم قد ظهر جلياً في العديد من المشاهد والذي استطاع المخرج التعبير عنها باستخدام (الكورال الغنائي) لتحقيق (الطابع الملحمي) .. حيث نرى الكورال يستخدم مع الموسيقى التصويرية في التمهيد للحدث والتعليق عليه أو لتقديم الشخصيات، كما يلجأ إلى الاستخدام الجيد للتقطيع والمونتاج لخلق إيقاع يتلاحم مع الموسيقى بشكل جيد يبلغ الذروة في العديد من المشاهد وخصوصاً مشهد فتح (الهويس).

ويأتي فيلم (الزوجة الثانية) إنتاج عام **1967** لمخرجه صلاح أبو سيف ليؤكد على معنى رفض الاغتصاب في زواج قسري آخر (العمدة) – صلاح منصور – و (فاطمة) – سعاد حسني لإنجاب طفل التي يتأكد لها عدم شرعية زواجها من العمدة حيث قام بتطليقها من زوجها قهراً وتزوجها قبل أن تكتمل شهور (العدة) فتعاشر زوجها الحقيقي (أبو العلا) وتحمل منه فيصاب العمدة بالشلل حين يعلم بالخبر لإدراكه بأنه لم يمسها في ذات الوقت الذي لا يستطيع فيه بالجهر بالحقيقة خوفاً من الفضيحة ويزداد مرض العمدة حتى وفاته ويتزامن موت العمدة بميلاد (الطفل).

إن الفساد في فيلمي "شئ من الخوف، والزوجة الثانية" كان فساداً اجتماعياً .. جسده شخصية كل من عتريس الطاغية والعمدة "صلاح منصور" وحاشية كل منهما ضد أناس شرفاء لا حول لهم ولا قوة .. هم فلاحو القرية .. وممارسة عتريس سطوته ونفوذه ليتزوج امرأة رفضته لظلمه وسطوته والعمدة الذي يستخدم نفس السلطة ليتزوج من امرأة متزوجة وأم لأطفال تحت التهديد والخوف من البطش ويشترط الفيلمان أيضاً في محاولة للاغتصاب حتى ولو كان تحت ستار الزواج الباطل.

نكسة يونيو "حزيران" 1967

في الخامس من يونيو عام **1967** منيت مصر والأمة العربية بهزيمة سياسية وعسكرية، فقد فاجأها ضربة مباغتة من طرف واحد هو إسرائيل .. فخيم الحزن على وجه رجل الشارع العادي .. كما كانت القلوب تقطر ألماً وحزناً .. وكان الكل يبحث عن الأسباب التي أدت إلى تلك الهزيمة، فبدأ الهمس بين قيادات الجيش وقيادات المخابرات وقيادات الحزب إلى أن السبب هو "الاتحاد الاشتراكي" .. وبالفعل بدأ الرئيس جمال عبد الناصر يجري تغييراً جوهرياً في كل هذه القيادات للنهوض بالبلاد من كبوتها، ولهذا كان من الطبيعي أن يظهر رد الفعل الجماهيري في أكثر من عمل إبداعي أو أدبي للتعبير عما تكنه الصدور من سخط وغضب.

في تلك الفترة المحرجة من تاريخ مصر .. كان التفكير في إنتاج فيلم "ميرامار" عن قصة للكاتب الكبير نجيب محفوظ .. وعلى الرغم من نشر حلقات الواية مسلسلة بجريدة الأهرام في نهاية عام **1966** ثم

صدورها في كتاب عام **1967** ثم تقديمها على خشبة المسرح في عام **1968** .. وفي نفس العام قدمت في مسسل إذاعي .. وفي عام **1969** قدمت نفس الرواية للتليفزيون في مسلسل من **4** سهرات للمخرج إبراهيم عبد الجليل .. إلا أن الرواية لم تثر ضجة إلا عند عرضها سينمائياً والسبب هو أن الفيلم جاء حاملاً لإسقاطات سياسية عديدة وكان فيلماً ضد السلطة.

تم إسناد إخراج الفيلم للمخرج كمال الشيخ .. وكتب له السيناريو ممدوح الليثي شقيق جمال الليثي الذي اشترى الرواية من الكاتب الكبير نجيب محفوظ وذلك مقابل (**750** جنيهاً) .. ثم تقدم ممدوح الليثي بالسيناريو إلى الرقابة في نهاية عام **1968** واستمر لديها حتى أوائل عام **1969** إلى أن حصل على الترخيص ولكن بإثني عشر ملاحظة رقابية وكلها تدور حول شخصية "سرحان البحيري" ولكن كمال الشيخ تقدم بالتماس للرقابة ووعد بكشف انتهازية هذه الشخصية، أمام الجماهير.

بدأ تصوير الفيلم في ربيع عام **1969** .. وقد قام بتمثيله شادية ويوسف وهبي ويوسف شعبان وعمادة حمدي وأبو بكر عزت وعبد المنعم إبراهيم وأحمد توفيق بجانب الوجوه الجديدة في ذلك الوقت وهم نادية الجندي في دور الراقصة صفية و "سهير رمزي" في دور درية، والمذيع التليفزيوني في ذلك الوقت "عبد الرحمن علي" في دور "منصور باهي" الشيوعي المتردد.

وأحداث الفيلم تدور في زمن التسينيات .. وذلك عقب قرارات يوليو الاشتراكية .. في بنسيون (ميرامار) بالاسكندرية حيث يضم ثلاثة من كبار السن هم: ماريانا صاحبة البنسيون (عصمت فوزي) وطلبه مرزوق الإقطاعي السابق (يوسف وهبي) وعامل وجدي الصحفي القديم (عماد حمدي) وثلاثة شبان هم: سرحان البحيري (يوسف شعبان) وحسني علام (أبو بكر عزت) ومنصور باهي (عبد الرحمن علي) وبينهم زهرة الخادمة (شادية) وهي الشخصية المحورية للفيلم والتي ترمز إلى (مصر) حيث كانت تدور حولها كل الشخصيات .. فالكل يريد أن يستأثر بها أو على الأقل أن يحبها بطريقته الخاصة .. فالجيل القديم يقف موقفاً سلبياً بعد أن فقد سلطته وشاخ ولم يعد لديه ما يقدمه سوى النصيحة .. والتعليق الساخر على الأحداث .. في نفس الوقت الذي يجد فيه الجيل الجديد نفسه ضائعاً تائهاً، أحدهم (سرحان البحيري) وهو لص انتهازي يخدع الجميع بصفته عضواً في اللجنة السياسية للاتحاد الاشتراكي والثاني (حسني علام) وهو ثري سلبي يبحث عن اللذة " الحسية" .. الذي يستهتر بكل القيم والتقاليد ويضرب بها عرض الحائط .. أما الثالث فهو (منصور باهي) فهو الشيوعي السابق الممزق الذي يحرض زوجة زميله السجين على طلب الطلاق للزواج منها فإذا طلقت تخلى عنها !

أما "زهرة" وهي الشخصية المحورية، التي لم تجيد سبيلاً للخلاص من الزواج من الكهل الذي يرغب ذويها أن يزوجوها له سوى الهروب لستقتر في الإسكندرية في فندق ميرامار وهناك تواجه تلك الآفات

والنماذج المختلفة من البشر .. فلا تجد أماها سبيل للخلاص سوى أن تتعلم القراءة والكتابة ثم توافق على الزواج من بائع الصحف، لتحتمي به ممن حولها.

ويعد فيلم "ميرامار" من أوائل أفلام النقد السياسي لأوضاعنا المعاصرة على الرغم من اختلافه مع نص الرواية الأصلي، فقد جاء الحوار في الفيلم مباشراً ويرمي في بعض الأحيان إلى موقف معاد للثورة ولقراراتها الاشتراكية .. وهذا بعكس ماجاء في الرواية التي كانت تحصر هذه الآراء على لسان الطبقة الرجعية أو تحديداً في هؤلاء الذين تضرروا بالفعل من تلك القرارات.

وقد جاء الفيلم جريئاً، فقد استخدم الرموز والدلالات الجنسية للعبير عن فكرة سياسية .. وقد أثارت تلك المشاهد الرقابة حين عرض عليها الفيلم .. وقد تم تسجيل تلك الآراء في تقرير تم رفعه إلى وكيل وزارة الثقافة في ذلك الوقت "حسن عبد المنعم" لاتخاذ رأيه وقد تضمن التقرير ثماني جمل تقول:

1- (بنتي أخذهاجوزها وهاجر من مصر .. يا بختها).
2- (يظهر الحراسة خدتاللي ورانا واللي قدامنا) .. لما بها من تلميح جنسي في موقعها.
3- (اسكندرية كان زمان .. لكن دلوقت يرموا الزبالة في الشارع، يعني لما كان فيها خواجات).

4- (واحد من الاتحاد الاشتراكي والثاني أخوه لواء، مانكنش وقعنها في وكر جواسيس).

5- (ما تزنش على الراجل لصبيح يلاقيهم متخدين) هكم على الحراس.

6- حديث عن سعد زغلول والتعليق (من أيامه والناس بتتقشف).

7- (عايزها ملاكي ياد .. اللي تشتغل هنا لازم تبقى تاكسي) والمقصود أن زهرة يجب أ، تكون مباحة للجميع.

8- (اتجوزها قبل ما تتجوزها الحكومة وتتجوز أبوها) المقصود تؤممها الحكومة وتؤمم أبوها.

وقد رفع وكيل الوزارة تقريراً ورفعه إلى (ثروت عكاشة) وزير الثقافة وطالب بعرض الفيلم عرضاً خاصاً جداً على المسئولين في الداخلية والاتحاد الاشتراكي وبالفعل استجاب الوزير وأمر بتشكيل لجنة شاهدة الفيلم وأوصت اللجنة بحذف بعض الجمل وهي:

1- حذف كلمة (طظ) التي وردت على لسان طلبه بك لعدة مرات.

2- حذف جملة (الفلاحين وقعوا مع المثقفين) التي قيلت في مناسبة عراك مندوب الاتحاد الاشتراكي مع زهرة الشغالة.

3- حذف (فلتحيا الاشتراكية) التي قيلت بصورة هكمية.

4- حذف (الحراسة أخذت اللي ورانا واللي قدامنا).

5- حذف عبارة (المرتبات بتنزل) والاكتفاء بعبارة (الأسعار بتطلع).

6- تخفيف منظر فخذ – نادية الجندي – على السرير.

وقد وافق وزير الثقافة على عرض الفيلم على مسئول الاتحاد الاشتراكي وأخطر الرقابة بذلك.

وقد ظل الفيلم يعرض ويتعرض للعديد من الملاحظات إلى أن وصل الأمر إلى الرئيس جمال عبد الناصر والذي طلب مشاهدة الفيلم بنفسه في منزله مع أسرته وفي النهاية طلب من السادات مشاهدته مع المسئولين ويومها قال الرئيس عبد الناصر (النظام الذي يقع من فيلم أو مسرحية يبقى نظام خرب ومخوخ .. اتركوا الكتاب والفنانين يعرضوا أعمالهم بحرية).

وفي صباح اليوم التالي عرض الفيلم على السادات .. ولكنه أبدى اعتراضاً وملاحة على الفيلم لم يلتفت إليها أحداً فقال لائماً: كيف يسمح لفيلم كهذا أن يحقر من شأن المرأة ويسبها هكذا، فهناك جملة قالها عبد المنعم إبراهيم – الممثل – تستحق الحذف مثل "الستات حيوانات ويستاهلوا ضرب الجزم".

وأخيراً وافق على عرض الفيلم بعد حذف ذلك المشهد.

فساد الانتهازيين والانفتاحيين

كما استخدما السينما الرمز الجنسي للتعبير عن الفساد وفقدان الحرية والنكسة .. كذلك استطاعت السينما أن تستخدم نفس الرمز في التعبير عن الفساد في فترة الانفتاح .. بعد حرب **1973** .. ومن تلك الأفلام فيلم "المذنبون" .. وأهم ما يميز هذا الفيلم هو عدم استخدامه للنقد

السياسي بصورة مباشرة، وكلنه يقوم بتشريح المجتمع والكشف عن خباياه ونقده ومعرفة مبادئه .. فهو يقوم بكشف اللصوص الذ يسرقون أقوات الناس وأعمارهم .. وذلك في إطار بوليسي فهو في الظاهر يبحث عن قاتل "الممثلة" ولكن التحقيق يسفر عن جرائم كبرى في حق المجتمع ككل.

اشترك في هذا الفيلم أكثر من عشرين نجماً في أدوار قصيرة قد لا تتعدى عشرة دقائق ومن أبرزهم: حسين فهمي، عماد حمدي، كمال الشناوي، يوسف شعبان، عادل أدهم، صلاح ذو الفقار، سمير غانم، عبد الوارث عسر، توفيق الدقن، عبد المنعم إبراهيم، عمر الحريري، سعيد عبد الغني.

والفيلم يقدم انحراف بعض شخصيات المتجمع من قمة السلطة إلى القاع، وذلك في إطار أشبه بالقصص القصيرة .. حيث تدور أحدثا الفيلم حول مقتل ممثلة السنيما (سهير رمزي) في شقتها أثناء إحدى السهرات الماجنة والتي تضم مجموعة كبيرة من شخصيات المجتمع المخلفة ويقوم أحمد خطيبها (حسين فهمي) بإبلاغ البوليس عن الجريمة، فيباشر رئيس النيابة (عمر الحريري) التحقيق مع الشخصيات التي حضرت الحفل وذلك من خلال الصور الفوتوغرافية التي التقطها أحد المصورين (أسامة عباس) لهم في الحفل.

وتسفر التحقيقات عن مجموعة من المفاجآت حين يبدأ كل منهم توضيح علاقته بالممثلة .. وفي اعترافه يتضح أن كل واحد منهم قد

اقترف جريمة أبشع من جريمة القتل في حق المتجتمع .. فنجد "أمين" ناظر المدرسة (عماد حمدي) الذي يسرق أسئلة الامتحانات ويسربها، والدكتور (يوسف شعبان) المتورط في عمليات الإجهاض غير الشرعية أو القانونية والمهندس حافظ (صلاح ذو الفقار) رئيس شركة المقاولات الذي يغش في البناء ويقيم علاقة محرمة مع منى (زبيدة ثروت) زوجة صديقه "تحسين"، وفهمي (توفيق الدقن) مدير الجمعية الاستهلاكية الذي يتاجر بالدعم وبقوت الشعب من أجل مصالحه الشخصية، وفريد (عادل أدهم) اللص الذي تخصص في سرقة الخزائن وعشيق الممثلة، كمال الشناوء الذي فقد سلطته، ولكنه ما زال يعيش على ماضيه باستخدام سطوته، ليحقق أهدافه الخاصة .. والفتاة الريفية (حياه قنديل) التي بهرتها حياة المدينة وطموح الشهرة فتسلم نفسها لقمة سائغة لأحد المنتجين اللبنانيين (نبيل بدر) وفي النهاية يتم القبض على جميع الشخصيات لجريمة كل منهم في حق المتجتمع ويتبين في النهاية أن القاتل هو خطيبها أحمد (حسين فهمي) والذي كان يشك في انحرافها.

وقد استخدم الفيلم الجنس ودلالاته للكشف عن أمراض المجتمع من خلال الممثلة وعلاقاتها المشبوهة مع فئات ونوعيات مختلفة من المجتمع.

وقد جاء عرض فيلم "المذنبون" على الرقابة في توقيت صعب وحساس للغاية ففي الوقت الذي وافقت فيه الرقابة على عرض الفيلم "الكرنك" بالكامل بأوامر عليا .. فقد صور للرقابة بأن مناخ الرحية

والمناداة بالديمقراطية قد ساعد الرقبة على إصدار قرار بالموافقة على عرض الفيلم بالكامل بل وتم اختياره لتمثل مصر رسمياً في أول مهرجان دولي تنظمه السنيما وهو (مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الأول) .. وقد عرض الفيلم في اليوم الأول (16 أغسطس) وتوالى عرضه لمرتين أخريين بعدها بيومين .. وقد شهد الفيلم إقبالاً جماهيرياً كبيراً .. كما تناوله النقاد بالإشادة والمديح .. وقد حصل عنه الفنان "عماد حمدي" على جائزة نفرتيتي الذهبية لأحسن ممثل عن دوره في هذا الفيلم وعرض الفيلم على الجماهير يوم 23 سبتمبر 1976 في دار سينما ريفولي وحقق نجاحاً وإيراداً مذهلاً حتى أنه ظل 18 أسبوعاً متواصلاً .. بل وتم عرضه في عدة عواصم عربية أخرى.

وفجأة أصدر الدكتور جمال العطيفي وزير الإعلام والثقافة قراراً بوقف عرض الفيلم وعدم تصديره للخارج وإعادته إلى الرقابة مرة أخرى وكان مجلس الشعب قد تلقى عدة خطابات من المصريين في الدورة العربية يشكون من أن أحداث فيلم (المذنبون) ومن قبله "الكرنك" وأفلام مصرية أخرى تعرض وتسئ إلى سمعة مصر خصوصاً تلك التي تعالج قضايا انحرافات المجتمع المصري بشكل جرئ ومباشر .. فضلاً عن تضمنها للعديد من المشاهد الجنسية ولهذا فقد اتخذ الوزير قراره هذا.

وقد أثار الوزير المشكلة على جميع المستويات وطالب بتغيير أسلوب وسياسة جهاز الرقابة على المصنفات الفنية بحيث تلتزم بما يخدم

مراعاة القواعد والتقاليد والآداب العامة وتعاليم الأديان المساوية .. وقد انتهت اللجنة من أعمالها وقدمت تقريراً كان أهم ما فيه.

1- أن حافز الربح أو حتى الاعتبارات الثقافية لا يمكن أن تكرس الإباحية في المجتمع وفي فيم "المذنبون" – وإن لم يكن فريداً في ذلك – أمثلة على ذلك من مشاهد صارخة لا نجد لها مبرراً.
2- إن السينما فكر وفن إلى جانب أنها صناعة وتجارة وتصدير الإنتاج للخارج لا بد أن يخضع لشروط تؤكد مستواه وعدم المساس بسمعة البلاد .. فلا نهون من شأن أنفسنا ولا نتاجر بآلامنا النبيلة استرضاء للسوق وسعياً وراء الربح.
3- وأخيراً ترجو اللجنة أن يؤخذ في الاعتبار ما يلي: إن السينما المصرية صناعة ناجحة وتستحق من الدولة كل تشجيع وأن الانتاج الجنسي الهابط سيؤدي إلى إغلاق أبواب السوق العربية وأن الرقابة عليها حماية النشء .. ونرى أن تحظر بعض الأفلام على من هم دون الثامنة عشرة وأن يارعى وضع الرقابة في أيد واعية مستنية .. وترى اللجنة أن ما حدث بشأن "المذنبون" في جميع مراحل إنتاجه وتوزيعه وتصديره يستدعي التحقيق ويوجب المساءلة وإعادة النظر في الرقابة من حيث النظام والأسلوب .. كما توصي اللجنة بضرورة تشكيل لجنة عليا للمصنفات الفنية تمثل مختلف الاتجاهات على أن تعطي صلاحيات كاملة.

وقد كان فيلم "المذنبون" السبب في تشديد قوانين الرقابة وتغييرها .. فقد أصدر د.جمال العطيفي وزير الإعلام والثقافة قراره رقم **220** لسنة **1986** بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتشديد قوانينها ولوائحها في ست مواد وأكثر من **20** بنداً لكافة الممنوعات والمحرمات كان أهم ما فيها: منع كافة المشاهد والحركات والعبارات الجنسية، منع المناظر الخليعة ومشاهد الرقص المثيرة وعدم التصريح للأحداث بمشاهدة أفلام العنف والجريمة .. فضلاً عن عدم إظهاره بصورة أو صوت أحد من الأنبياء والرسل أو أحد من الخلفاء الراشدين أو أهل البيت أو العشرة المبشرية بالجنة .. كذلك عدم عرض جرائم الانتقام والأخذ بالثأر وعدم عرض مناظر القتل أو الضرب، والتعذيب أو القسوة أو الإثارة وعدم عرض المشكلات الاجتماعية بطريقة تدعو إلى إشاعة اليأس والقنوط وعدم عرض العبارات البذيئة أو السوقية.

كما اتخذ وزير الإعلام والثقافة قراره بتحويل ملف الفيلم بالكامل إلى النيابة الإدارية لمعاقبة جهاز الرقابة مع قرار آخر بالسماح بعرض الفيلم وقت مشاهدته على الكبار فقط.

وقد أدلى "نجيب محفوظ" برأى مهم في الفيلم وما دار حوله فيقول: من حيث المبدأ أرى أن ما يثيره الفيلم يدور حول نقطتين الأولى الجنس، والثانية النقد .. أما الجنس فأنا لا أدافع إطلاقاً عنه .. أما النقد فأدافع عنه وحتى النهاية .. وعلينا أن نسأل من الذي يكره النقد ..

هناك أولاً الطوائف، أي المحامين والمهندسين إلى آخره، أو بالأحرى كل من لهم نقابة تدافع عنهم، وقد أدى هذا إلى أن أصبح النقد فترة طويلة من تارخي السينما المصرية محصوراً في "البلطجي" أو ما شابه ذلك من أنماط .. وثانياً هناك صناع الفضائح أنفسهم، ومن الطبيعي جداً أن يثوروا على أن نقد يكشف فضائحهم، إنهم بدلاً من أن يطلبوا الحماية يتحدثون عن "سمعة الوطن" !

ثم هناك – ثالثاً – أولئك الذين ينظرون إلى الفن نظرة سياحية دعائية فيقولون إن هذا الفيلم أو ذاك لا يجب عرضه في الخارج حتى لا يسيئ إلى سمعة البلاد.

وفي تقديري أن هذا الفيلم النقدي هو سمعة جيدة للوطن، ودليل الثقة بالنفس.

انفتاح واغتصاب في كل الأزمنة

في رأينا أن الانفتاح الاقتصادي لا يرتبط بالانفتاح الاجتماعي في مرحلة زمنية محددة كما يعتقد البعض في أنها فقط تلك المرحلة التي أعقبت انتصار أكتوبر **1973** ودخول مصر مرحلة سياسية واقتصادية واجتماعية جديدة .. قبلت كل الموازين وحطمت الكثير من المبادئ، ففجرت التفاوت الطبقي الهائل .. وضاعت أحلام أصحاب المبادئ والشرفاء وسط هذا الطوفان، فهذا يحدث كل يوم بغير انفتاح بما يحمله من اختلال في الموازين في كل المجالات، فيتاجر البعض في أي شئ من أجل الثراء .. وقد استطاعت السينما أن تبرز مساوئ الانفتاحيين في

الكثير من أفلامها نذكر منها فيلم "عصر الذئاب" إنتاج **1986** للمخرج سمير سيف .. بطولة عادل أدهم وليلى علوي.

وتدور أحداثه حول أحد أبناء فترة الانفتاح "شوكت زاهر" الذي يتاجر في كل شئ حتى سكرتيرته والتي يبيعها لأحد ضيوفه الأثرياء في حفل يقام في منزله في نفس الوقت الذي نشاهد فيه حاشية المنتفعين والمجرمين لدى شوكت يهددون "حنان" باتصالاتهم ومعرفة "شوكت" بالمسئولين الكبار، لترضخ حنان لتهديدهم "ليتم الاغتصاب" وقد استخدم الاغتصاب هنا للدلالة على جبروت وطغيان أحد أبناء الانفتاح الذين تربوا بمبادئه وهو أن كل شئ مل لهم.

أما فيلم "اغتيال مدرسة" عام **1988** فيتعرض لأحد أبناء فترة الانفتاح من خلال أحد التلاميذ هو ابن لواحد من كبار المقاولين. الذين بنوا ثروتهم خلال فترة الانفتاح .. ذلك التلميذ الذي يقوم باغتصاب مدرسته هدى "نبيلة عبيد" وذلك لتهديد مدرسته له التي علمتمه بعلاقته بزميلته، والتي نتج عنها الحمل .. ولهذا فقد حاولت المدرسة هدى إجبار "عصام" على الزواج من زميلته .. ولهذا حاول "عصام" البحث عن حيلة لإبعاد المدرسة عن طريقه .. فطلب منها مقابلة والده .. ثم قام بتخديرها واغتصابها بعد أن صورها بالفيديو .. وفي تلك اللحظة يأتي والده فيطلب الشرطة وتبدأ محاولات "هدى" لتبرئة نفسها .. ولكن دون جدوى .. بل أن عصان يتزوج من "ميرفت" التي حملت منه، ليقطع عليها أي أسباب تؤدي إلى قيام قضية .. في نفس الوقت الذي تفشل هدى في اللحاق بعم أولادها الذي حصل على حكم بحضانتهم فتصوب مسدسها لنا على الشاشة .. لتدين المجتمع والقانون الذي عجز عن حمايتها.

الرقابة عيون لا تنام

لا شك أن الرقابة بمختلف أنواعها وأشكالها ستظل مرادفاً للسلطة السياسية الحاكمة أياً كانت هذه السلطة .. وسوف يظل كل مبدع يرى في الرقابة أياً كانت أنها نوعاً من القيود على الحرية في التعبير .. ولهذا سيظل الصراع بينهما موجوداً ما دام وجد الإبداع ووجدت السلطة.

ويرجع تاريخ الرقابة على المسرح والسينما في مصر إلى بداية القرن العشرين عندما تعرض المسرح المصري إلى الثورة العرابية من خلال مسرحية (عرابي باشا) والتي كانت تعرض في الفترة من عام 1900 إلى عام 1907 .. وقد كانت تشن هجوماً على قائد الثورة أحمد عرابي .. فتعرض العمل المسرحي للمصادرة شأنه شأن رواية (حمام دنشواي) .. وقام مؤلف مسرحية (حمام دنشواني) حسن رمزي بالاحتجاج وطالب بصدور قانون للرقابة .. وقد كان هذا المطلب هو بداية الصراع بين الرقابة والفنان المصري .. وفي عام 1910 بدأت جريدة "اللواء" معركة عنيفة دفاعاً عن حرية التعبير في المسرح .. وفي 18 يوليو 1911 أصدرت الحكومة لائحة نشرتها صحيفة (الجريدة) تنص على تخصيص مكان مناسب في المسرح لضباط البوليس يناط إليهم المراقبة وقت التمثيل.

والجدير بالذكر أن أو قانون صدر للمراقبة على المطبوعات في مصر كان في 26 نوفمبر 1881 كأحد ردود الثورة العرابية وفي عام 1904 تم تعديل هذا القانون وأضيفت إليه الرقابة على الأفلام السينمائية وكانت العروض السينمائية منذ بدأت في مصر عام 1896 حتى عام 1904 تخضع لمأمور البوليس مباشرة.

وقد كانت أول معركة حول الرقابة على السينما في مصر هي معركة إخراج فيلم "محمد رسول الله" عام 1926 ثم تلتها عدة معارك فنية أخرى .. ولكن أقواها كان مع فيلم (لاشين) الذي أنتجته شركة مصر للتمثيل والسينما إحدى شركات بنك مصر .. فقد منعه وكيل وزارة الداخلية حسن باشا رفعت، لأن الفيلم يحوي مساساً بالذات الملكية وتدخل طلعت حرب حفاظاً على أموال الشركة إلى أن وافق رئيس مجلس الوزراء على عرض الفيلم في 14 نوفمبر 1938 وحقق إيرادات عالية.

وقد أدت مجموعة من العوامل إلى تغيير تعليمات الرقابة وهي الشكل التنفيذي للقانون من خمس تعليمات إلى (71) في تعليمات 1947 .. وتنقسم مجموعة العوامل التي أدت إلى ذلك التغيير إلى قسمين: الأول يتعلق بالواقع أو ما حدث في مصر بعد ثورة 1919 وحتى الانتفاضة الوطنية عام 1946 والثاني يتعلقق بالسنيما أو بانعكاس الواقع على السنيما في تلك الفترة.

وفي عام **1955** صدر أول قانون للرقابة وليس لائحة أو تعليمات خاصة بالرقابة على المسرح والسينما وهو القانون **430** بخصوص تنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحري والأغاني والمسرحيات والمونولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتية . وقد كان هذا القانون تعبيراً حقيقياً عن صوت الصورة .. فقد اعتبر أن الهدف من الرقابة هو حماية الآداب العامة والمحافظة على الأمن والنظام العام ومصالح الدولة دون أن يحدد بنوداً معينة وترك ذلك لتقدير الرقباء أنفسهم.

وفي السبعينيات دارت العديد من المعارك بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية وبين صناع الأفلام والنقاد من ناحية أخرى .. فقد أصرد نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة في **14** يونيو عام **1972** خطاباً يحوي تعليماته لتنفيذ توجيهات رئيس الجمهورية بضرورة تنقية الأفلام السينمائية المصرية والأجنبية من المشاهد الجنسية الخليعة والألفاظ النابية، وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة المنبثقة من تقاليدنا وعاداتنا .. بحيث تصلح هذه الأفلام والمسرحيات للعرض على الكبار والصغار معاً.

وقد كانت تلك التعليمات مخالفة لكل أجهزة الرقابة في العالم حيث تقسم الأفلام إلى أفلام للكبار وأفلام للصغار .. وقد كان هذا هو الحال في مصر قبل هذا الخطاب .. فتلك كانت المرة الأولة التي تنشد فيها الرقابة صلاحية الأفلام والمسرحيات للكبار والصغار معاً، وترجع خطورة ذلك الخطاب إلى عدة أسباب وهي:

1- تلك هي المرة الأولى التي يتم فيها التوصية بتنقية الأفلام من المشاهد الجنسية خاصة والمشاهد الخليعة والألفاظ النابية وكل ما يمس الأخلاق الفاضلة.

2- إن معنى صلاحية الأفلام للصغار والكبار إنما يعني ذلك أنه لا بد من معاملة الجمهور على أنه جمهور من الأطفال وليس العكس.

3- كما أن الخطاب يخلط بين الأفلام المصرية والأجنبية، لأنه يطالب أن تكون الأفلام الأجنبية منبثقة بدورها من تقاليدنا وعاداتنا وهو الأمر الذي لا يستند إلى منطق مقبول وإنما يؤدي إلى استحالة عملية.

وفي تلك الفترة كان يتم تصوير أربعة أفلام كانت سبباً في أهم المعارك الكبرى مع الرقابة في السبعينيات .. وهذه الأفلام هي (العصفور) إخراج يوسف شاهين، "زائر الفجر" إخراج ممدوح شكري، "التلاقي" إخراج صبحي شفيق و "جنون الشباب" إخراج خليل شوقي.

فقد عبر يوسف شاهين في العصفور عن هزيمة 1967 وعن رغبة الشعب في تحرير أرضه بالقوة وعبر ممدوح شكري في "زائر الفجر" عن بشاعة الإرهاب وعن رغبة الشعب في الحرية والديمقراطية وفي "التلاقي" عبر صحبي شفيق عن الفساد والانحراف في أجهزة الدولة وعن رغبة الشعب في الاصلاح والتغيير .. كما عبر خليل شوقي في "جنون الشباب" عن الطلاق بين الأجيال وعن الانحراف الجنسي .. وقد كانت تلك الأمور من المحرمات التي لا يجوز التعبير عنها بلغة السنيما.

الرقابة مثلما كانت الفترة من عام **1952** إلى **1955** .. فقد أدركت السلطة أن القرار الوزاري المنفذ لقانون عام **1955** لم يعد يتلاءم مع موجة الأفلام السياسية في النصف الأول من السبعينيات .. ولذلك أصدر وزير الإعلام والثقافة القرار رقم **220** لسنة **1976** بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية بتاريخ **28** أبريل عام **1976** والذي يعتبر عودة إلى تعليمات عام **1947** مرة أخرى سواء بالنص أو إعادة الصياغة وبالمضمون نفسه ونستطيع أن نلمح ذلك في عدم تمثيل قوة الله سبحانه وتعالى بأشياء حسية أو صورة الرسول صلى الله عليه وسلم أو أحد الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة وكذلك عدم إظهار صورة السيد المسيح مع مراعاة الرجوع في كل ذلك إلى الجهات الدينية المختصة.

كما يبدو التطابق فيما يتعلق بالجنس، فتعليمات **1947** تحرم إظهار الأجسام العارية سوءا بالتصوير أو بالظل ويحرم إظهار أجزاء الجسم التي يقضي الحياء بسترها بخاصة أجسام النساء بشكل مبتذل (البطن – الصدر – الساق في الأوضاع النابية) كما لا يسمح بتسليط الكاميرا على الأجزاء من قرب بحيث يكون مظهرها منافياً للآداب، ولا يرتاح إليها الذوق أو يكون الغرض من إظهارها (إثارة الغرائز) .. وقرار **1976** يحرم إظهار الجسم البشري عارياً على نحو يتعارض مع المألوف وتقاليد المجتمع وعدم مراعاة ألا تكشف الملابس التي يرتديها الممثلون عن تفاصيل جسمانية تؤدي إلى إحراج المشاهدين أو تتنافى مع المألوف في

المجتمع أو إبراز الزوايا التي تفصل أعضاء الجسم أو تؤكدها بشكل فاضح.

التطابق بين النصين في تحريم تعليمات **1947** لمناظر الاخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الإضراب، كذلك التطابق بين النصين بعد إظهار النعش احتراماً لجلال الموت.

وقد دفع ذلك التطابق بين تعليمات **1947** وقرار **1967** جماعة السينما الجديدة إلى إصدار بيان يعلن رفض قرار وزير الإعلام والثقافة رقم **220** لسنة **1976** لأنه يشكل خطراً بالغاً على حرية التعبير وانتهاكاً صارخاً للدعاوى المطروحة من قبل السلطة الرسمية حول الحريات الديمقراطية .. كما أنه تأكيد للأوضاع الاحتكارية في السينما المصرية، خاصة والفنون التي تناولها القرار عامة.

تطرف الثمانينيات وأفلام ممنوعة

شهدت حقبة الثمانينيات ظهور الجماعات المتطرفة والتي قامت بأعمال عنف وإرهاب في الوقت الذي مدت لهم السلطة يدها وتركت الحبل على الغارب .. وقد انعكس هذا الوضع على الأعمال السنيمائية .. وكان لوجود السيدة نعيمة حمدي مدير عام الرقابة على المصنفات الفنية أثر واضح في ضعف المواجهة والسلبية، ولذا أطلق عليها لقب. "المرأة الحديدية" وذلك لتشددها وتعسفها في تطبيق القانون تحت التأثير المباشر أو غير المباشر لدعوات المتطرفين .. كما أنها هي التي كانت تستدعي بعض رجال الأزهر لمراجعة الأفلام .. كما أنها هي التي ألغت عبارة

"للكبار فقط" التي كانت تمنح لبعض الأفلام التي تتضمن مشاهد يستحسن عدم عرضها على الصغار .. وأصرت على أن تكون الأعمال الفنية صالحة لجميع الأعمار على عكس ما يحدث في جميع أنحاء العالم .. فقد كانت صارمة في تطبيق القانون بالتركيز على المعيار الأخلاقي أي معيار الآداب العامة .. وهي تكل الزاوية التي كانت تتلاقى وأهداف جماعات التطرف التي كانت تستعرض قوتها بتشويه وتلطيخ "الأفيشات" وحرق نوادي الفيديو أو دور العرض .. وقد تسبب هذا التشدد إلى دفع البعض بعمل أفلام المقاولات التي لا توجد بها محظورات رقابية .. وهي التي وافقت على **96** فيلماً في عام **1986** وهو أكبر عدد تم عرضه في عام واحد في تاريخ السينما المصرية .. وكان معظمها من أفلام المقاولات الركيكة المستوى.

وكانت المعركة الأولى في الثمانينيات بين الرقابة ووزارة الثقافة من ناحية وبين صناع ونقاد الأفلام من ناحية أخرى حول منع فيلم "الغول" إخراج سمير سيف ففي مايو **1983** منعت الرقابة الفيلم ليلة عرضه الأول، وكان السبب وجود تشابه بين اغتيال الشخصية الرئيسية في الفيلم وهو رجل أعمال واغتيال الرئيس الراحل أنور السادات في أكتوبر **1981** .. وبعد أسابيع عادت الرقابة وصرحت بعرض الفيلم بعد حذف اللقطات التي توحي بذلك التشابه.

أما المعركة الأشد ضراوة فكانت حول منع فيلمي "درب الهوى" إخراج حسام الدين مصطفى و "خمسة باب" إخراج نادر جلال .. ففي

23 أغسطس 1983 قام وزير الثقافة بمنع الفيلمين أثناء عرضهما بدور العرض .. وذلك استجابة لعديد من التعليقات الصحفية التي طالبت بمنع الفيملين على أساس أنهما (يسيئان إلى مصر).

وفي 24 أغسطس نشر قرار الوزير في الصحفة الأولى في جريدة "الأخبار" المصرية تحت عنوان .. وزير الثقافة يقرر منع عرض فيلمي "درب الهوى وخمسة باب" الفيلمان يسيئان إلى سمعة الوطن ولا يعبران عن شعب مصر.

وقد أثار قرار وزير الثقافة الرأي العام في تلك القضية بين مؤيد ومعارض ومن أبرز ما نشر في هذا الصدد.

في 25 أغسطس كتب محسن محمد رئيس تحرير "الجمهورية" عاموده اليومي (من القلب) أن السينما المصرية هاجمت عبد الناصر بعد وفاته وهاجمت السادات بعد وفاته .. ولم يعد هناك ما ينتقد، ولذلك كان لا بد من تعرية مصر اجتماعياً وثقافياً ومزج السياسة بالجنس وإن الذين يحبون مصر في العالم العربي كثيرون ومن هنا كانت الوقفة في العالم العربي ضد الكتب التي تهاجم مصر وضد الأفلام التي تحط من كرامة مصر.

وفي 26 أغسطس كتب محسن محمد في نفس العامود إن الرقابة تعرضت من قبل للهجوم لأسباب سياسية ولكن أحداً لم يتعرض للدفاع عن الأفلام "الجنسية" وأن معظم الجيل القديم من المخرجين اتجه في الفترة

الأخيرة إلى بيع مصر (باعوها سياسياً وباعوها كوميدياً وأخيراً باعوها في أفلام "جنسية".

وفي سؤال لجريدة (أخبار اليوم) للمخرج كمال الشيخ عن رأيه فقال: إن من واجب الرقابة منع إنتاج الأفلام التافهة وأن توضع شروطاً مثل الشروط الصحية التي وضعتها وزارة الصحة للمطاعم ضد انتشار الأمراض، وقال إن الحكم على عمل بأ،ه هابط مسألة سهلة وليست مستحيلة كما يتصور البعض.

وقد كان لمنع فيلمي "درب الهوى وخمسة باب" أثراً كبيراً في المطالبة بتطبيق نفس المنع على العديد من الأفلام.

ففي أخبار اليوم عدد **3** سبتمبر طالب "مصري" بمنع فيلم (البنت لولا) إخراج نادية حمزة.

وفي **4** سبتمبر كتب في مجلة "أكتوبر" تحت عنوان (ونسوا عنتر) حيث يطالب بمنع فيلم "عنتر شايل سيفه" إخراج أحمد السبعاوي وطالب ليس بوقف عرض الفيلم وإنما طالب بمحاكمة كل المسئولين عنه.

وفي **6** سبتمبر كتب سامي السلاموني في "الكواكب" أن فيلم "عنتر شايل سيفه " أسوأ من "درب الهوى" وأكثر إساءة لمصر وإنه إذا كان المقياس هو راقصات وغوازي فهناك "عالم وعالمه" إخراج أحمد ياسين، و "وداد الغازية" إخراج أحمد يحيى، وأن فيلم "شوارع من نار"

إخراج سمير سيف مأخوذ عن نفس الفيلم المأخوذ عنه (خمسة باب وهو فيلم "ايرما الغانية".

-وفي 15 سبتمبر كتب نجيب محفوظ في "الأهرام" يدافع عن الرقابة ويطالب بعدم التحقيق مع الرقباء أو عقابهم حتى لا يمنعوا الأعملا الفنية إيثاراً للسلامة.

وفي الفترة من 1984 إلى 1994 لم تمنع الرقابة أي فيلم .. ولكن عام 1984 رفع بعض المحامين عدة قضايا للمطالبة بمنع فيلم (الأفوكاتو) إخراج رأفت الميهي وقد انتهت باستمرار عرض الفيلم والحكم بغرامات مالية متفاوتة دفعها المخرج وهو نفسه المنتج وعادل إمام. وفي عم 1986 رفع أحد ضباط الشرطة قضية يطالب بمنع فيلم "للحب قصة أخرى" إخراج رأفت الميهي على أساس وجود مشهد معاشرة جنسية بين بطلب الفيلم وتصور الضابط أن المعاشرة كانت حقيقية ولم تكن مجرد تمثيل .. وتم التحقي قمع المخرجد والممثل يحيى الفخراني والممثلة معالي زايد في نيابة الآداب . ولولا ثورة المثقفين والسنيمائيين ودعوتهم في مؤتمر عام دافع فيه وزير الثقافة بنفسه عن الفن والفنانين .. إلى أن انتهى الأمر بخروج المحتجزين بكفالة مبالغ فيها وتجميد الموقف دون اتخاذ إجراء قانوني.

وفي عام 1991 طالب بعض السينمائيين والنقاد بمنع عرض الفيلم القصير "القاهرة منورة بأهلها" إخراج يوسف شاهين بعد أن شاهدوه بمهرجان "كان" ولكن الرقابة لمن تمنع الفيلم.

وفي عام **1992** طالب بعض الصحفيين بمنع فيلم "ناجى العلي" إخراج الراحل عاطف الطيب .. ولكن الرقابة لم تمنع الفيلم .. وإنما قام بعض المثقفين بمنعه من العرض في المهرجان القومي للأفلام الروائية الذي تنظمه وزارة الثقافة.

وفي عام **1994** رفع أحد المحامين دعوى قضائية لمنع فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين وصدر حكم بمنع الفيلم ولكن المخرج والمؤلف قاما باستئناف الحكم وصدر لصالحهما في بداية عام **1995**.

وفي عام **1996** بدأت معركة أخرى بسبب فيلم "أبو الدهب" بالرغم من أن الفيلم بسيط في مضمونه ولم يقدم جديداً في تناوله لقضية المخدرات وتهريبها: إلى أنه أكثر الأفلام التي أثارت ضجة رقابية في فترة التسعينات بعد فيلم "المهاجر" والذي من الصعب المقارنة بينهما لاختلاف ظروف كل منهما .. فبالصدفة اكتشف مفتشو الرقابة على المصنفات الفنية أثناء متابعتهم للأفلام التي تعرض بدور السينما أن الفيم تضمن مشاهد أضيفت إلى أحداثه بعد أن حذفتها الرقابة وهي أربعة مشاهد تظهر فيها معالي زايد مع الممثل ممدوح وافي بصورة لا تليق بعرضها على الجمهور .. وبناء على ذلك توجه مفتشان من الرقابة إلى أحد أقسام الشرطة وحررا محضراً ضد الممثلين معالي زايد وممدوح وافي باعتبارهما بطلي المشاهد الأربعة وليس ضد المنتج أو المخرج في نفس الوقت الذي أعلن المخرج تبرؤه من الفيلم وعدم مسؤوليته عن المشاهد التي اعترضت عليها الرقابة.

وبعد التحقيقات التي أجرهّا النيابة تم تحويل قضية فيلم "أبو الذهب" إلى محكمة جنح الأزبطية التي أصدرت حكمها في القضية بعد أن شاهدت هيئتها النسخة الأصلية من الفيلم وتضمن الحكم سجن معالي زايد وممدوح وافي لخروجهما عن الآداب العامة والتحريض على الفجور وتبرئتهما من تهمة الفعل الفاضح.

كان الحكم صدمة للجميع وخصوصاً أبطال القضية، الأمر الذي دفع مدوح وافي إلى إعلانه اعتزال العمل بالسينما كما تحول الحكم إلى شرارة أشعلت ثورة فناني مصر الذين هددوا بالإضراب والتوقف عن العمل واعتبروا أن تحويل زميلين لهما إلى المحكمة في قضية آداب هو إهانة لهم جميعاً وتحقير لدورهم في المجتمع .. كما نظم النفانون تجمعاً في مقر مجلة "روز اليوسف" ليعلنوا تضامنهم مع معالي زايد وممدوح وافي وحملوا المنتج والمخرج المسئولية عن المشاهد التي تضمنها الفيلم واعتبروا أن الممثل غير مسؤول لأنه ينفذ أوامر المخرج كما نظموا تجمعاً آخر في مقر نقابة الممثلين مطالبن النقابة بممارسة دور أكبر في حماية الفنانين وطالبوا نقيب الممثلين بالاتصال بالرقابة والاتفاق على المعايير التي يمكن على أساسها محاسبة الفنان وبرغم ما سببه الحكم من قلق للفنانين والمثقفين بوجه عام إلا أن المحكمة الاستئنافية قد حكمت بتبرئتهما من تهمة مخالفة الآداب والحث على الفجور.

رقابة الأزهر

لعبت الرقابة الدينية دوراً كبيراً في الساحة السينمائية حتى تحول الأزهر ورجاله إلى جهة رقابية من نوع آخر لها ثقلها والتي لا يمكن إغفالها .. وقد تبنى الأزهر العديد من المعارك الرقابية مع السينمائيين.

في محاولة للتضييق على المبدعين وأسملة كل ما هو بعيد عن الإسلام. ظهر أول قانون بشأن تنظيم الجامعة الأزهر والمعاهد العلمية الدينية الإسلامية برقم (10 لسنة 1911) .. وقد أعيد تنظيم الأزهر والمعاهد العلمية الدينية الإسلامية بعدة قوانين متتالية بعد ذلك وهي القانون رقم 49 لسنة 1930 ثم القانون رقم 26 لسنة 1936 حتى صدر القانون رقم 103 لسنة 1961 بشأن إعادة تنظيم الأزهر واليهئت التي يشملها .. والملاحظ في القانون الجديد أ،ه تجاوز في مهام الأزهر الحدود الإقليمية الضيقة وحمله أمانة الرسالة الإسلامية إلى كل الشعوب .. وقد صدرت لائحة القانون رقم 103 لسنة 1961 التنفيذية بقرار من رئيس الجمهورية رقم (250) لسنة 1975 حيث حددت مهام مجمع البحثو الإسلامية – إحدى هيئات الأزهر – والتي يرأسها شيخ الأزهر ومن واجباته (تتبع ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحثو ودراسات في الداخل والخارج بما فيها من رأي ومواجتها بالتصحيح والرد) وكذلك فحص المؤلفات والمصنفات الإسلامية أو التي تتعرض للإسلام .. وإبداء الرأي فيها بنشرها أو تداولها أو عرضها.

من السياق السابق نلمس أن مهام مجمع البحوث هو فحص وتتبع المؤلفات بعد ظهرو المؤلف أو المصنه للوجود .. فلا يوجد إلزام بعرض المصنف أو المادة المنشورة على الأزهر قبل تداولها.

وقد تعددت معارك الأزهر كجهة رقابية وبين المبدعين .. ومن أشهر تلك المعارك ما حدث في العام **1996** مع فيلم "المهاجر" ليوسف شاهين على اعتبار أن الفيلم مستوحي من قصة سيدنا يوسف لأنه يمس أحد المحظورات وهو عدم تجسيد صورة الأنبياء على الشاشة .. كذلك سيناريو فيلم "تزوج وعش سعيداً" تأليف لينين الرملي والذي وافقت عليه الرقابة بعد سبعة عشر عاماً من الرفض .. ولكن بعد التعديلات التي أدخلها المؤلف لاحتوائه على بعض الآيات القرآنية ما استدعى إرساله إلى الأزهر بسبب بعض الشكاوى من الرقابة نفسها .. وذلك لمنع الحرج عن الرقيب خصوصاً أن العقول بدأت تنغلق والتيارات الدينية بدأت في الزيادة حتى أن الجرائد القومية بدأت الهجوم وقالت "يا وزير الثقافة هناك فيلم "جنسي" سيتم تصويره".

وعن سبب ازدياد تدخل رجال الأزهر في المصنفات يقول الأستاذ حمدي سرور: إن الرقابة أصبحت مسألة معقدة، لأن الرقباء يعيشون حالة من الخوف، لأن هناك عقولاً بدأت تنغلق وأصواتاً تعلو وتيارات تتزايد .. إضافة إلى أن معظم سيدات الرقابة من المحجبات ورجالها محافظن إن لم يكونوا متواطئون مع التيارات المتطرفة أو متعاطفون معها فاقتراح الرقباء بإحالة الأفلام إلى الأزهر ليس مرجعه الخوف فقط من

المسئولية بل رغبة في تسيد وتحكم الاتجاهات الدينية .. لقد كانت النية مبيتة لدى رجال الأزهر على فرض سطوتهم وسلطانهم وأفكارهم السلفية على المصنفات الفنية منذ أن أرسل الإمام الأكبر شيخ الأزهر إلى الجميعة العمومية لقسمي الفتوى والتشريع بمجلس الدولة بشأن "تحديد اختصاصات كل من الأزهر الشريف ووزارة الثقافة في التصدي للأعمال الفنية والمصنفات المسعية أو البصرية التي تتناول قضايا إسلامية أو تتعارض مع الإسلام ومنعها من الطبع أو التسجيل أو النشر والتوزيع والتدوال إعمالاً للصلاحيات المخولة لكل منهما بمقتضى القوانين واللوائح".

وقد صدرت الفتوى في العاشر من فبراير سنة **1994** وجاء بها "إن الأزهر هو الهيئة التي ناط بها المشرع الوضعي حفظ الشريعة والتراث ونشرهما، وأن شخيه – شيخ الأزهر – هو صاحب الرأي فيما يتصل بالشئون الدينية، وأن المجمع بما يتبعه من إدارات ومنها إدارة البحوث والنشر هو من له التصدي لفحص المؤلفات والمصنفات التي تتعرض للإسلام وإبداء الرأي فيها، الأمر الذي يجعل هذه الهيئة هي الجهة صاحبة التقدير فيما يتعلق بالشئون الإسلامية، وهو التقدير الذي ينبني على إعماله إتخاذ القرارات الملزملة والمنشئة للمراكز القانونية والمعدلة لها، مما تتخذه جهات الإدارة في الدولة بموجب الولايات والصلاحيات التي يخولها القانون لأي من هذه الجهات، ومن بينها ما خوله القانون رقم **354** لسنة **1954**، والقانون رقم **430** لسنة **1955** المعدلان بالقانون

رقم 38 لسنة 1992 من ولايات ناطها بوزارة الثقافة بشأن الرقابة على المصنفات السمعية والسمعية البصرية.

ومن ثم تكون سلطة تقدير الشأن الإسلامي الذي يتخلل حماية النظام العام والآداب والمصالح العليا للدولة، تكون سلطة تقدير هذا الشأن من ولايات الأمهر وهيئاته وإدارته حسب قانونه، وبهذا التقدير يقوم ركن السبب المتعلق بالشأن الإسلامي والمستمد من هذا الشأن، وذلك في القرار الإداري الذي تملكه وزارة الثقافية فيماتجريه من رقابة على تلك المصنفات، وفيما تصدره إعمالاً لهذه الرقابة من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمني .. أو برفض الترخيص بأي من المصنفات السمعية، والسمعية البصرية، متى كان الشأن الإسلامي داخلاً في تكوين النظام والآداب ومصالح الدولة العليا ومتخللاً لها، ومتى لزم تقدير الشأن الإسلامي في هذا الأمر.

ومن ثم فإن إبداء الأزهر – بواسطة هيئاته– رأيه في تقدير هذا الشأن الإسلامي، يكون ملزماً للجهاتالتي نيط بها إصدار القرار، وذلك فيما ينبني عليه القرار من تقدير لهذا الشأن، ولما يتخلله بالنسبة للنظام العام والآداب وما يجري مجراهما، ويصدق ذلك على وزارة الثقافة فيما تصدره من قرارات بالترخيص الصريح أو الضمني أو رفض الترخيص بأي من المصنفات محل طلب الرأي، لذلك انتهت الجمعية العمومية لقسمي الفتوى والتشريع إلى أن الأزهر الشريف هو وحده صاحب

الرأي الملزم لوزارة الثقافية في تقدير الشأن الإسلامي للترخيص أو رفض الترخيص بالمصنفات السمعية والسمعية البصرية.

وقد أثارت تلك الفتوى الرأي العام لما تحتوي عليه من معنى .. فهذا يعنى تدخل الأزهر الكامل في كل أ،واع المصنفات حتى تلك التي لا يحاط بها علماً أو التي تحصل على ترخيص الرقابة إذا لم ترد عليها في المدد القانونية (شهر أو ثلاثة أشهر) فإن الدلالة السكونية التي تفيد الموافقة في هذه الحالة إنما تتأتى من فوات المدة الضرورية مع توافر العلم بالطلب، وإمطان تقدير الملائمة.

وإزاء هذه الفتوى الشرسة، دعا الأديب الكبير نجيب محفوظ على صفحات جريدة "أخبار الأدب" في حوراه مع الأديب جمال الغيطاني إلى ضرورة الحوار بين الأزهر والمبدعين ورأى أن الأزهر جهة دفاع عن الدين قائلاً أنني أرى أنه يجب ألا يقتصر موقفه على المحاسبة والتهديد عند اللزوم، فالأزهر كما يصدر عنه التحذير أو المنع يجب أن يصدر عنه أيضاً التسامح والتفاهم.. "إنني آمل أن يقوم رجاله ورجال مجمع البحوث الإسلامية بالدخول في حوار أبوي مع المفكرين والمبدعين عند ظهور قضية مختلف عليها .. وما نختلف عليه يكون مجاله القضاء..".

وقد أيده في ذلك وزير الثقافة فاروق حسني في تصريح خاص "لأخبار الأدب" في 1994/2/20 وقال "إنه يؤيد بشدة الدعوة التي أطلقها نجيب محفوظ، لإقامة حوار بين الأزهر والمثقفين في مصر، خاصة المبدعين" .. كما أكد ثروت أباظة رئيس اتحاد كتاب مصر تأييده الكامل

لدعوة نجيب محفوظ لإقامة ذلك الحوار وإن أضاف ثروت أباظة "أن حواراً في هذه الظروف الدقيقة التي تمر بها الأمة يعتبر ضرورة وصولاً إلى تكاتف الأزهر ومبدعي مصر وكتابها، فالتطرف والإرهاب يستهدفان محاربة الدين وتقويض سماحته في نفس الوقت الذي يتهددان فيه الإبداع والثقافة وحرية الكتاب والمبدعين، وأن قضية التطرف والإرهاب تمثل أرضية مشتركة ونقطة التقاء .. والغريب، بل ونكاد نقول الطبيعي، أن هذا الحوار لم يتم حتى الآن" !!

ومن ناحيته يعلق مدير عام الرقابة السابق حمدي سرور "أن الفتوى خلطت الأوراق" ويوضح: "الفتوى قابلة للمناقشة والحكم غير قابل للمناقشة" .. الأزهر له اختصاص .. له أن يتصدى للأكاذيب .. له أن يصدر بيانات وكتباً ويرد على أي دعوى فيها تحريف للدين لكن ليس للأزهر أبداً أن يتدخل في المصنفات التي لا علاقة لها بالدي، الفتوى حاولت أن تدخل الدين في نسيج النظام العام .. نعم في المطلق إننا نتحرك في إطار ديني ولكن بالمعنى الذي قصدته الفتوى، يجب أن تذهب كل الأفلام إلى الأزهر. المسائل تشابكت .. وزارة الثقافة هي المختصة بإصدار الترخيص، ولكنها الآن وفي ظل الفتوى ملزمة برأي الأزهر في المصنفات التي يتخللها الدين .. بهذا المفهوم لا بد أن تمر عليهم كل المصنفات .. أنا كنت أفضل بين المسائل الدينية البحتة التي تناقش ثوابت دينية أو غيبيات .. هنا ألجأ للأزهر رغم أن قانون الرقابة لا يلزمني وإذا تم الإلزام .. لا بد أن ينص على ذلك ويحدد المسائل الدينية المفهوم الديني الذي يتخلل النظام العام والآداب في كل فيلم .. كل أغنية ..

كل عمل فني .. أي مسألة يجب عرضها .. هنا تسلب وزارة الثقافة اختصاصاها .. قانون الأزهر ليس به إلزام على جهة بالعرض عليه .. لكن الأزهر يلزم قانوناً بمتابعة المسائل وتتبعها لكي يرد على المزاعم .. في مفهومي: يرد ولا يصادر وكما قال الرئيس حسني مبارك في معرض الكتاب الماضي "لا مصادرة".

الرقابة في مرآة السيمنائيين
"شهادات"

من المؤكد أنه لا يوجد مجتمع إنساني يخلو من صياغة خاصة للرقابة لكن الاختلاف يكون في الحدود النوعية لصياغة الرقابة ونظام عملها من مجتمع لآخر لكن الرقابة في كل الأحوال تبقى متواجدة تواجداً فعالاً .. مؤثراً كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعي، وإن اختلفت صيغتها.

ولعل ما حدث في بعض البلدان المتقدمة من تدخل الحكومات لإصدار قرارات بمنع عرض أفلام، لما تتضمنه من عري .. أو حذف بعض المشاهد والجمل وبعض الكلمات الجارحة .. واعتبار الإعلان عن الفيلم جزءاً من عملية صناعة الفيلم، فيخضع بالتالي لمعايير رقابية، كل ذلك يعكس نوعية الرقابة التي تواجه السينمائيين .. بحيث تشكل مأزقاً للعلاقة بين الفن والمجتمع في مفهوم الحرية لدى كل منهما.

وفي مواجهة ذلك المأزق طرح نظام "تصنيف الأفلام" كصيغة لحل هذا التوتر والصدام، وبين المجتمع ممثلاً في مؤسساته التي تلزم الشاشة ومبدعيها وانطلاقاً من أن جوهر وظيفة الرقابة لديهم تتحد في الاهتمام بالحقوق الفردية ومقاومة أي تعد عليها.

من هنا استطلعنا آراء بعض السينمائيين العرب في مسألة الرقابة فكانت تلك شهاداتهم:

لا مساس بالعقائد

يقول الكاتب الراحل سعد الدين وهبة: عندما عينت وكيلاً أول لوزارة الثقافة عام **1975**م، كان ضمن مسئوليات هذا المنصب الإشراف على الرقابة .. وقد اجتمعت مباشرة مع الرقباء وشرحت لهم كيف أنني لا أجد تناقضاً بين وصفي كمبدع ووصفي الجديد واتفقنا على مفهوم صحيح للرقابة وبالفعل بدأنا في مشاهدة الأعمال التي سبق رفضها وكان مبدئي أنه لامساس بالعقائد والأديان، وكنت لا أتدخل عندما يرفض الرقباء العمل الفني الذي يمس أحد الأديان أما الأخلاقيات فهي نسبية وقابلة للمناقشة وبعض الرقابء يتمادون أحياناً في فرض تصوراتهم الأخلاقية الذاتية على العمل الفني، وأذكر أن أحد الرقباء كان يمر من تلقاء نفسه في الشوارع مع عامل بسلم و "دلو" ويلصقون أوراقاً على مواضع القبل في الأفيشات.

إنني قد ألتمس العذر للرقيب لو كان حريصاً بصد العلاقات الجنسية ولكني لا أعطيه أي حق بالتدخل في حرية المبدع الفكرية والسياسية.

لقد بدأ أول احتكاك لي بالرقابة في المسرح حيث رفضت الرقابة أولى مسرحياتي "المحروسة" لمدة ثلاثة شهور إلى أن تغير الرقيب، وبعدها قدمت "السبنسة"، وكانت أحداثها قبل ثورة يوليو وأغرب مطلب

للرقابة بالنسبة لهذه المسرحية كان إضافة فصل أخير تدور أحداثه بعد ثورة يوليو وعهدي بالرقابة أن تتدخل بالحذف أو المنع ولكن لا تقترح الإبداع ولم يحل الأمر إلا حين لجأت للرئيس جمال عبد الناصر.

وتوالت مشاكلي مع الرقابة في المسرح وصودرت لي مسرحيتان "سبع سواقي والأستاذ" وظلت الأخيرة مصادرة لمدة 12 عاماً، وهناك مسرحية لي مصادرة حتى الآن وهي "اسطبل عنتر".

أما في السينما فالأمر يختلف بالنسبة لي حيث أنني لم أتصادم مع الرقابة وفيلمي "أريد حلاً" مع أنه يتعرض لمشكلة خطيرة وهامة لم يتعرض للحذف أو لشطب كلمة واحدة منه.

أما عن الرقابة بشكل عام فإذا كنا نعيش في مجتمع ديمقراطي أو في حيز ديمقراطي يعطي فرصة للصحافة أن تخوض في مسائل كثيرة فهذا ممنوع على السينما والمسرح بحجة أنهما أشد تأثيراً على الناس من الصحافة التي يقرؤها الإنسان بمفرده، عكس تجمع في السينما والمسرح وهذا مفهوم خاطئ لأن الصحيفة تقوم بنفس الدور.

وأيضاً يقال أن الصحيفة تخاطب المتعلمين ونحن نعيش في مجتمع يعاني من الأمية .. والسينما والمسرح يصلانه بسهولة وهذا أيضاً مفهوم خاطئ لأن الذي لا يجيد القراءة والكتابة يتأثر بما يراه ويسمعه من المحطات الأجنبية التي تذيع ما يقال في الصحف وما أقصده أن حجج المنع بالنسبة للمسرح والسينما واهية.

ما يجب أن تكون عليه الرقابة هو أن تختص بالأمور الدينية فقط بمعنى الطعن في الأديان والخروج على النواميس الإلهية، فلا تتدخل مثلاً في مسلسل أو فيلم يتعرض للتاريخ الإسلامي وإذا التفتت إلى أخلاقيات المتجتمع يكون هذا مع مراعاة التطور في حدود اللحظة التاريخية فيجب ألا تتدخل الرقابة على الإطلاق في حرية الفكر كما يجب أن تنسى أنها جزء من منظومة الشرطة وتابعة لوزارة الداخلية.

والواقع يقول أن الرقابة تحمي ما هو قائم وتلغي الماضي ولا علاقة لها بالمستقبل وهذا شئ مؤسف.

وإذا نظرنا للعملية الرقابية في الدول المتحررة مثل أمريكا مثلاً نجد أن القائمين عليها مجموعة المنتجين فهناك لا تقوم بهذه الوظيفة وزارة الداخلية بل اتحاد المنتجين نفسه والحل الأمثل لنا هو إلغاء الرقابة تماماً وتكوين لجان شعبية فنية تتنولى هذا الدور.

أما بالنسبة لمهرجان القاهرة السينمائي – الذي كان يترأسه الراحل سعد الدين وهبه – فإن إدارة المهرجان تنفذ ماتقدمه الرقابة من ملحوظات وتمنع ذاتياً أي فيلم يتعرض تعرضاً مهيناً للعقائد الدينية، وتحرص إدارة المهرجان على وصول الأفلام على شرائط الفيديو قبل بدء فعاليات المهرجان بفترة كافية للعرض على الرقابة التي تعترض على بعض الأفلام التي تحتوي على علاقات جسدية.

يقول الكاتب ممدوح الليثي: إن تجاربي مع الرقابة كثيرة ومتنوعة، فمثلاً فيلم "ميرامار" المأخوذ عن رواية نجيب محفوظ أجازه الرئيس الراحل أنور السادات، وفيلم ثرثرة فوق النيل أجازه د.عبد القادر حاتم وكان وقتها نائباً لرئيس الوزراء، وفيلم "السكرية" مر بنفس المشكلة وحذفت الرقابة منه عدة مشاهد ولم أعترض !

أما فيلم الكرنك فقد أجازه سعد الدين وهبة الذي كان وقتها مشرفاً على الرقابة دون حذف ولكن عندما شهده يوسف السباعي (وزير الثقافة في ذلك الوقت) غضب لأنه رأى الفيلم يظهر (الشيوعي) كبطل ومنع الفيلم .. لكن الرئيس السادات شاهد الفيلم وأعجب به وأجاز عرضه بدون حذف، لذلك فإنني أعتبر نفسي محظوظاً مع الرقابة.

ومن الطبيعي أن يرفض الرقيب العمل إذا رأى أنه يعرضه للمسئولية إذا أجازه، فيلجأ المبدع للسلطات العليا حتى يصل إلى رئيس الجمهورية الذي يصدر قراراً يريح الجميع ويبعد شبح المسئولية عن الرقباء.

إن الفيلم الذي نلت عنه جائزة الدولة التقديرية وهو (المذنبون) عوقب الرقباء الذي أجازوه !

كاتب مشاكس

ويقول الكاتب والناقد الدكتور رفيق الصبان: بدأت حياتي الفنية واحترافي السينمائي، من خلال مشكلة مع الرقابة في الفيلم الأول الذي ساهمت في إنتاجه مع الفنانة ماجدة الخطيب وهو فيلم "زائر الفجر" فقد منعته الرقابة بعد أن تم تصويره، رغم أنها سبق أن وافقت عليه كنص، مما أدى إلى تعطيل الفيلم لمدة ثلاث سنوات، أغرقتني فيها الديون، وعندما قررت الإفراج عن الفيلم، حذفت منه **16** دقيقة.

ومع هذه البداية غير الحارة مع الرقاب، أصبحت في نظرها كاتباً مشاكساً، تنظر إلى كل فيلم أكتبه بعناية خاصة، ورغم ذلك كنت قليل الاصطدام مع الرقابة، ألجأ دائماً إلى المناقشة والتفاهم معهم.

وأعتقد أن المشكلة الكبرى التي تواجهها السينما المصرية هي الرقابة، وعليها أن تثق في الفنانين، وألا تعتبرهم أعداءها أو أعداء السلطة وللأسف هذه المساحة من الثقة غير موجودة الآن، ولا جدال أن الرقابة صنعت بتعليماتها الشفوية التي تبثها دوماً حواجز من الخوف، فكثيراً ما أتردد قبل الدخول في موضوع ما، وعادة ما أحجم عن التعبير عنه خوفاً من الرقابة والمصيبة أن الرقابة في كل أفعالها لا تستند على قانون محدد ولدي الآن فيلم جاهز بعنوان "رحلة داخل امرأة" وأنا على يقين أن الرقابة سترفضه ولذلك أحتفظ به في أدراجي.

المخرج على بدرخان يقول: حكاية الرقابة في مصر، مليئة باللوائح الطويلة من الممنوعات وكأن العاملين في الحقل الفني تجار سلع استهلاكية، تحتاج إلى قياس صلاحية أو قياس جودة وبالطبع لا تقاس الإبداعية الفنية بهذه الطريقة وعادة موظفي الرقابة أنهم يخافون من تحمل المسئولية أو الاصطدام بتفسير اللوائح الجامدة، التي لا يتصدى لها إلا رئيس الرقابة نفسه أو الوزير الأمر الذي يفترض وجود رؤية أشمل عند النظر إلى لوائح الرقابة.

والقضية في تقديري الشخصي ليست في الرقابة كجهاز ولوائح ونصوص قانونية، بل في الرقابة الداخلية التي ترسبت داخل الفنانين وربما لا تعنينا كثيراً بقدر ما تعني دولاً أخرى تفرض علينا أذواقها وقيمها في إنتاج صناعة فنية تناسبهم واستطيع أن أعلن أنني اليوم أعمل وداخلي رقيب، أشد من الرقيب الموجود لدى هذه الدول بمراحل، مما يحد من قدرتي على الاسترسال في التعبير الفني إلى غاياته القصوى، خوفاً من المنع الذي قد يواجه العمل في دول الخليج والسعودية، الأمر هو صناعة وإبداع معاً وهناك حسابات عديدة يضعها القائمون على صناعة الفيلم في أذهانهم ولذلك أردد بيني وبين نفسي دائماً، إنه حتى لو لم توجد الرقابة المصرية كفانا رقابة الأسواق التي تتطلب معادلة من نوع ما تشمل كل هذه الحسابات.

والغريب أن تجد الآن موظف الرقابة يعترض على ظهور ممثلة بمايوه في أحد المشاهد وهو نفس المايوه الذي ظهرت به ممثلة أخرى عام **1953** في أفلام مصرية، دون أن تعترض الرقابة ومثل هذا الاعتراض مرده الخوف من المناخ الموجود حالياً، وأعتقد أن دورنا الحقيقي في التنبيه على هذا المناخ، بالشكل المنطقي وبلا تعسف، وفي إطار القياس الفني بلا استفزاز وبالطبع من الوارد أن توجد بعض المشاهد التجارية إلى جانب العمل الفني، وعلينا أن نستوعب أيضا الوجه الآخر لهذه المعادلة، وهو أزمة الصناعة التي أصابها الاحتضار، بفعل هذه اللوائح الرقابية، ولذلك لا ينبغي أن نطالب الفنان باستيعاب لوائح الرقابة والحفاظ على قوانين سنتها الأجهزة الحكومية مسئولية دورها في الحفاظ على صناعة السينما ذاتها، وكما يوجد بعد سياسي في الرقابة، فإن هذا البعد أيضا لابد أن يضع في اعتباره أهمية هذه الصناعة، باعتبار أهم وأقوى من السياحة وتحتاج إلى الدعم بدلا من أن نتركها تموت ونذهب لبناء صناعة أخرى من الصفر.

والأمر لا يخلو من مسئولية الفنانين أيضا، إذ يقع عليهم دور كبير في الحوار مع هذه الأجهزة، ويبدو أن الحوار دائما في المصالح العامة مقطوع تماماً، نعم يوجد كلام كثير في الأزمة وكيفية الخروج منها، لكن لا تجد أحداً يفعل شيئاً، فهناك خطر حقيقي يهدد هذه الصناعة، يتجاوز بالطبع دور الرقابة التي قد تصبح بلا دور إذا انتهت هذه الصناعة، مما يتطلب تدخل وزارات معينة في الأمر، مثل الصناعة والمالية والثقافة لإيجاد حلول عملية لهذه الصناعة، خاصة أن الفنانين في مصر ليسوا

أصحاب هذه الصناعة بل هم رأسمالها والتمويل عادة يأتي إليها من الخارج ويفرض عليها أشكالاً من الرقابة، هي التي تجعلنا نصرخ الآن، في حين لا تهتم مصر بهذه الصناعة، لأنها لا تجد لها دوراً ثقافياً كما الحال مع التليفزيون، ولذلك لا تجد أحداً يمول السينما المصرية من المسئولين.

تنازل واستسلام

المخرج محمد خان يقول: يبدو أن قدر الفنان المبدع في مصر الذي يتحاشى خجلاً تصنيف إبداعه، أن يواجه جهازاً رسميا اسمه الرقابة على المصنفات الفنية، وذلك من أجل السماح بالترخيص لإبداعه، وإزاحة الستار عنه إمام الجميع، وإذا سلمنا بالأمر الواقع، أي أن وجود الرقابة شر لا مفر منه فلا مجال للفنان المبدع سوى أن يشتت طاقته الإبداعية بين الإبداع المطلق والإبداع الحذر، وصولاً إلى هذه المعادلة المستحيلة من التكافؤ.

وإذا افترضنا حسن النية لدى أي رقابة فسوف يظل في نهاية المطاف طرفاً مضاداً يستهين بقدرة الفنان على امتلاك ضمير حي أو قيامه بمسئولية إبداعه أمام المجتمع الذي ينتمي إليه الأمر الذي فرض على الفنان عبر الأزمة كيفية الموازنة والتفاوض في التعامل مع قرارات هذه الرقابة والتأقلم مع توجهاتها وأغلبها محاولات مصيرها التنازل والاستسلام، الذي لم يكن أبداً من اختيار الفنان بل هو مفروض عليه ولذلك فسواء اتفقنا أو اختلفنا حول هذا الجهاز وسواء شدد هو من قيوده أو أرخاها فسوف يظل جهازاً دخيلاً على حرية الرأي والإبداع

وقد فرض علينا واقع هذه الرقابة أيضا، أن نتعامل مع مناهج مختلفة لرقباء مختلفين في كل فترة ربما يحمل كل منهم نفس النصوص القانونية ونفس التحذيرات لكنه يختلف في تطبيقها، ولذا أصبح سؤال الفنان ما هي مؤهلات أي رقيب حتى يمكنه الحكم على عمل فني ما، وأن هذه المؤهلات تمثل معياراً لمدى إيمان الرقيب بحرية الإبداع أو على الأقل لتشجيع الإبداع.

والإجابة لا تتضح إلا بالممارسة، فكل فنان مرتبط بحظه مع كل رقيب.

ظاهرة خطيرة!

الناقد والكاتب فايز غالي يقول: المدقق في تاريخ الرقابة منذ نشأتها سيجد أن العلاقة تبدأ وتنتهي بين فكر الفنان السينمائي، أي إنها في الغالب– تلك العلاقة– لا ترتبط بقانون الرقابة نفسه، فكلما تفتح فكر الرقيب، كلما يسر من مهمة الفنان والعكس صحيح طبعاً.

والظاهرة الأخطر التي حكمت فكر الرقابة في مصر هي تقلب الظروف الاجتماعية من عهد إلى عهد، ومن فكر اشتراكي إلى فكر رأسمالي، إلى خليط بينهما أخيراً ومن أفكار محافظة إلى متحررة، إلى الخليط بينهما.

أضف إلى ذلك ظاهرة أخرى لا تقل خطورة، وهي التعليمات الشفوية والسرية التي تتدخل بها جهات أخرى في دور السرقاية، وكثيراً

ما لعبت هذه الجهات الدور النهائي في إجازة السيناريو أو الفيلم بعد تصويره، وهي في كل الحالات لا تستند أبداً إلى قانون الرقابة، ومن ثم يجوز القول أن الرقابة في مصر كان لها قانون أو أكثر من قانون في تاريخها الطويل، لكن عملية الإباحة أو المنع عادة يستمد قوته من القانون، لأنه قادر بحق على الانتقال من مقعد إلى آخر، إن لم يكن بسبب اجتماعي، أو سياسي أو عسكري، أو أمني وهذا ما نراه في تعديلات قانون الرقابة، التي صدرت برقم 220 لسنة 1976 والذي أصدره د. جمال العطيفى ووصل فيه التشدد إلى أن أي سلوك إنساني من الممكن أن يصبح محرماً من المحرمات، أو الالتفاف عليه ليصبح كذلك.

وكان صدور هذا القانون أخطر نقطة تحول في تاريخ الرقابة على السينما المصرية وذلك بعد أزمة فيلم "المذنبون" الذي أخرجه سعيد مرزوق، وتم رفضه بعد 20 أسبوعاً من عرضه واستمرار، نجاحه بقرار من وزير الثقافة في ذلك الوقت د. جمال العطيفي، وتم إحالة 14 رقيبا إلى النيابة لإجازتهم الفيلم بالمخالفة للمحظورات الرقابية، وتوقف كافة مستحقاتهم المالية لحين البت في القضية التي أطلق عليها البعض مجزرة الرقباء وهي أقل تسمية يمكن أن تطلق عليها بحق وكان ذلك وراء صدور القرار رقم 220 لسنة 1976، بتعديل القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية.

ورغم أن بنود القرار في مجملها لا تزيد كثيرا عما كانت الرقابة تطلبه تقريباً في السنوات إلا أنه في مضاعفته كان سيفاً معلقاً على حرية

الإبداع والخلق، كما أن الآثار التي تركتها مذبحة الرقباء من قبل القرار 220، أدت تخويف وإرهاب الفنان نفسه، وخلقت بذلك الرقابة الذاتية خوفاً من المصادر والمنع.

أورد بعض الأمثلة في هذا الصدد، فقد كان قانون الرقابة عام 1947 وتعديلاته عام 1954 لا يسمح بظهور فقراء الفلاحين، ويمنع ظهور الموضة التي تتحدث عن الشيوعية، أو التي تحتوى على دعاية ضد الملكية (وضد الجمهورية بعد ذلك) أو الإخلال بالنظام الاجتماعي بالثورات أو المظاهرات أو الإضرابات، أو الحديث عن الجريمة أو بث روح التمرد بين صفوف العمال، كوسيلة للمطالبة بحقوقهم، ومنع مناظر الحارات والقمامة أو ما يخدش العين.

وما إضافة القرار 220 لسنة 1976: الدعاوي الإلحادية، والتعريض بالأديان السماوية والعقائد الدينية أو تحبيذ أعمال الشعوذة، وإظهار صورة الرسول ﷺ صراحة أو رمزاً، أو صور أحد من الخلفاء الراشدين وأهل البيت والعشرة المبشرين بالجنة أو سماع أصواتهم، وكذلك إظهار صورة السيد المسيح، على أن يراعي في ذلك الرجوع إلى الجهات الدينية المختصة.

هذه التعديلات في مجملها بالفعل، تستطيع أن تحول أي فعل أو سلوك إنساني إلى جرم من المحرمات، ولو تشدد الرقيب في استخدامها، وهذا هو لب القضية، لأن درجة مرونة الرقيب والهامش في حرية التعبير مرتبطة بالضرورة بفكر الرقيب نفسه، ومدى استنارته أو رجعيته، وهذا

الوضع يمثل قسوة على كل الكتاب في مصر.. حالة الإرهاب الشديدة التي أصابت الرقباء الذين ساد بينهم الذعر، بعد فيلم "المذنبون" أدت إلى أن الرقابة لم تتخذ منحى أفضل في عملها إلا بعد تولي "حمدي سرور" إدارة الرقابة الذي أفسح الفرصة للعديد من الأفلام الجيدة التي ظهرت في فترته.

ناهيك عن الرقابة الذاتية القادمة من المنتج الخليجي والموزع، فهي تلعب دوراً ما في التحفظات على الإنتاج السينمائي صحيح أنه ليس بنفس التعقيد الذي يتم مع التليفزيون، لكنها تبدو واضحة بعض الشيء في الإنتاج السينمائي الجريء.

وأنا تعرضت لمواقف كثيرة، كانت تعتمد في الأساس على مرونة الرقيب أو تشدده فهناك أكثر من فيلم تم منعه في ظل هذه القوانين، وأحياناً في الهجوم على الرقابة نفسها في إطار تمرير أفلام حملت هوجه من الأسماء الغريبة والمثيرة، مثل أسماء "حسن السوبر" دون النظر إلى محتوى الفيلم وهنا يكمن قرار الرقابة في رفض اسم الفيلم، في إطار خوفها من الهجوم عليها إذا ما وافقت على هذه الأسماء، وما حدث مع "يوم مر ويوم حر" كان اعتراض نعيمة حمدي على ارتباط محتويات المشهد، بحيث تعطي إلى تغييره أكثر من مرة لدرجة أن المنتج صرف عن تمويل الفيلم بسبب تعقيدات الرقابة.

ولا شك أن العمود الفقري للرقابة هو المناخ السياسي ومدى انفتاحه بشكل ديمقراطي، وكذلك اختيار نوعية الرقباء في النهاية، إذ أن الرقباء الجاهلين بالفن تماماً، سيصنعون بجهلهم فجوة في دور هذا الجهاز.

شخصية الرقيب

الكاتب والسيناريست عبد الحي أديب يقول: مشواري مع الرقابة مشوار طويل، فقد بدأت في التعامل معها والاصطدام بها منذ عام **1956** وكانت في بداية انضمامها إلى مصلحة الفنون التي ترأسها الأديب الراحل "يحيى حقي"، إذ كانت الرقابة على المصنفات الفنية من قبل هذا التاريخ تابعة لوزارة الداخلية، وكان "نعمان عاشور" الكاتب المسرحي الراحل هو نائب رئيس الرقابة في ذلك الوقت الذي قدمت فيه سيناريو فيلم "باب الحديد" وكان اسمه في البداية أو كما قدمته "القطيع" إلا أن أحد أعضاء الرقابة– وهو شيخ أزهري معمم– اعترض على هذا الاسم "القطيع" وطالب بتغييره وتغيير أشياء أخرى، لكن استطاع "نعمان عاشور" بحماسه الشديد للسيناريو– دون سابق معرفة بي– أن يمرر السيناريو ووصفة بأنه موضوع جيد ونصحني بتغيير اسم الفيلم الذي عرف تاريخياً باسم "باب الحديد".

التجربة الثانية مع الرقابة كانت مع فيلمي "امرأة في الطريق" و "أبو حديد".. لكن جاءت اعتراضات الرقابة في إطار المقبول، ولم تشطح في طلبات الحذف ومر الفيلمان بسلام.

إلى أن جئنا عام **1968**، وكان سيناريو الفيلم الكوميدي "جناب السفير" وهو من إنتاج محمد عبد الوهاب، ولكن الرقابة رفضت الفيلم بعد تصويره واستطاع محمد عبد الوهاب بذكائه الفطري أن يطلب مقابلة الزعيم جمال عبد الناصر وحكي له قصة اعتراض الرقابة على الفيلم، فطلب عبد الناصر مشاهدة الفيلم في منزله، من خلال دار العرض الخاصة التي كان يحتفظ بها دائما في المنزل، ووصل إعجاب عبد الناصر بالفيلم إلى درجة الدبدبة على الأرض من كثرة الضحك في بعض المشاهدة، وخاصة مشهد بود ستان الغربية والشرقية وعرض المعونات عليهما من قبل الروس والفرنسيين للتصويت معهما في الأمم المتحدة، وأصدر عبد الناصر قراره بعرض الفيلم ووصفه بأنه فيلم دمه خفيف.

بعد ذلك جاء فيلم "رجل من الحي السادس" وهو أول فيلم عن التطرف في السينما المصرية ودخلت بسببه مع الرقابة في صراع كبير، واعترضت عليه نعيمة حمدي اعتراضاً واسعاً، لدرجة أن وصل الأمر إلى د. مصطفى الفقي، الذي تحدث بدوره مع نعيمة حمدي، وعاتبتني على الشكوى للدكتور الفقى، لكنني فوجئت بأنها طلعت على المعاش، بعد ما تركت سيناريو الفيلم وبه **156** ملاحظة تستوجب الحذف وجاء بعدها صلاح صالح الذي شجعني على انجاز الفيلم واقتراح عدم لبس الجلاليب في الفيلم.

وأجاز لي حمدي سرور فيلم "امرأة واحدة لا تكفي" وكان به جزء عن التطرف، كما أجاز سيناريو فيلم "أخو سيد الرفاعى" وسيناريو "ليلة

جواز كمال أبو النجا" ولكن أين المنتج الشجاع الذي يتصدى لهذه النوعية من الأفلام التي تتعرض للاغتيالات والتطرف، خاصة بعدما رفضت السعودية عرض فيلم الإرهابي هناك.

وخلال عهود الرقابة المختلفة تبين لي أن القضية الأساسية في عمل الرقابة، تكمن في شخصية الرقيب التي أراها على جانب كبير من الأهمية ولابد من اختياره بمعايير فنية وثقافية وليس مجرد اختيار وزارة القوى العاملة لشغل بعض الوظائف بالتعيين وأن يتم اختبار الرقيب ثقافياً وفكرياً لبيان درجة اهتمامه بمادة العمل التي سيعمل فيها وكذلك الحال بالنسبة لشخصية رئيس الرقابة الذي يجب أن يكون على ثقافة واسعة تؤهله لهذا الموقع الخطير، ولا يكون التدرج الوظيفي هو السبب وراء جلوسه على هذا المقعد، إذ أنه مقعد "قاض" يتفهم القانون وروحه ويدرك تماماً كيف يحكم ويتحمل المسئولية.

ولذلك لا نجد أفلاماً منعت في عهد عبد الناصر وتجربة فيلم "جناب السفير" ترجع إلى خوف بعض الموظفين من تحمل المسئولية، فأخذوا بالأحوط وهو المنع كمبادرة منهم للتدليل على حبهم الأعمى للنظام ولذلك كان خطأ جسيماً أن تجازي السلطة الموظفين في تجربة فيلم "المذنبون" لأنهم مهما قالوا رأيهم بالرفض أو القبول، فهم مجرد موظفين ينتمون إلى عصر، فإذا كان المناخ سيئاً جاءت الرقابة فيه سيئة، والعكس صحيح والمواجهة الحقيقية التي ينبغي أن ينهض بها الرقباء، وهي الانفتاح الفني والثقافي والتعامل مع روح النصوص الرقابية قبل أي شيء آخر،

لأن المناخ المحيط معاد لكل شيء آخر، مما يتطلب الجرأة في المواجهة بلا خوف.

أنياب!

يقول المخرج الراحل محمد شبل: منذ تجربتي الأولى في فيلم "أنياب" عام 1980، والرقابة تأخذ دوراً متشدداً معي بشكل مبالغ فيه، ولا أدري لماذا خاصة أن فيلم "أنياب" كان فانتازيا، لا يستدعي كل هذه الهيستريا التي قوبل بها وأن شخصية "دراكولا" هي الأداء القاطع لشخصيات بعينها، ولذلك فسر لي رئيس الرقابة وقتها– سامي الزقزوق– أن الرقابة هي الآداب العامة والنظام والأمن العام، وهو أنني أمس شخص الرئيس السادات وعينك ما تشوف إلا النور وبشكل دراماتيكي تم التحفظ على نسخ الفيلم وتشميعها بالشمع الأحمر، في الوقت الذي سأعرض فيه نفس الفيلم في مهرجان قرطاج.

حاولت أن أشرح وأوضح أن الفيلم ضد الديكتاتورية بشكل عام، وأن الفيلم جاء وسطا بين الرواج الذي انتشر في عدة أفلام عن الانفتاح الاقتصادي الذي يمص دماء كل النساء، والحق أن بعض الكتاب والفنانين حاولوا الضغط في طريق الإفراج عن الفيلم، أمثال أحمد بهاء الدين ويوسف شاهين ونادية لطفي، خاصة أن السعي كله توجه إلى إنقاذ الفيلم من البتر ولم يجد وزير الثقافة آنذاك منصور حسن مفراً من حذف مشهدين من الفيلم، بدلا من المنع التام والموت الزؤام.

وأشير هنا بعض الرقباء استفزهم قيام أحمد عدوية بدور دراكولا وإن كنت أراه مناسباً ولكن اعتراضات الرقابة أرعبت كل المنتجين من الاقتراب مني وكأنهم كتبوا على ظهري دون أن أدرى ممنوع اللمس.

وجاء الفيلم الثاني "كابوس" في ظل الثورة على تشدد "نعيمة حمدي" رئيس النقابة، ولم تبتر كمية مشاهدة من أي فيلم مصري كما حدث مع هذا الفيلم لدرجة أنني عندما شاهدته بعد الحذف لم أعرفه، وأتذكر مقولة نعيمة حمدي لي الآن عندما كانت تشاهد العرض الخاص للفيلم، إذ قالت: "سأبهدل الفيلم".. ولا أرضى أن يراه ابني ولديه من العمر **14** سنة وبالطبع ظللت سنتين في حالة اكتئاب وبلا عمل، وقلت بعد ذلك سأتجه إلى الأفلام الكوميدية فقررت أن أخرج فيلم "غرام وانتقام بالساطور"، لكنني أدركت أنهم لن يسامحوني إذ تعقبوا هذا الفيلم أيضاً وخلقوا داخلي حاجزاً من التفكير قبل الدخول إلى أي فيلم روائي ونجحوا في إقامة الرقابة الذاتية داخل الفنان.

والحقيقة أن هناك بعض الكتاب يطالبون بتشدد الرقابة واستعدائها، وحتى لو كان الفيلم دمه ثقيل فلا ينبغي أن نقوم بهذا الاستعداد إذ لا يهم رأي الرقابة في الفيلم، بل المهم رأي الجمهور.. ويبدو أن الرقابة كفت الآن عن التعامل مع المخرجين المشاغبين، والمؤكد أن لهم هيئة دفاع في المؤسسات الصحفية المختلفة للقضاء على أي فيلم يرون ضرورة القضاء عليه.

رقابة ذكية

ويقول المخرج سعيد حامد: لم تكن لي مشكلة مع الرقابة حتى الآن لأن شخصية "مهدي"- يحيي الفخراني- في فيلم "الحب في الثلاجة" هي شخصية خرافية، تسبح في جو من الفانتازيا، لا تخضع للرقابة، ولكن المؤكد أن أزمة السينما ليست أزمة مع الرقابة، بل أزمة إنتاج، وإذا كانت الرقابة تمنع أفلام العرى والمشاهد الجنسية الفاضحة، فهذا شيء طبيعي، لأنه قد يؤدي إلى إنتاج أفلام "بورنو" خاصة أن هناك من لديه استعداد لإنتاج هذه النوعية من الأفلام في ظل المشاكل الاجتماعية التي نعاني منها لكن في نفس الوقت ينبغي أن تتحلى الرقابة بالذكاء، حتى تكون شيئا جميلاً.

احتضار قط عجوز

يقول المخرج عادل عوض: كثير من الإحباط صدرته الرقابة للمنتجين، برفض مشروعات الأفلام وتأجيل الموافقات ولذلك كانت الرقابة- ولم تزل- أحد أسباب أزمة السينما في مصر.

هكذا فعلت معي الرقابة في رفض فيلم "احتضار قط عجوز" ورفضت للدكتور محمد المنسي قنديل رواية أخرى، مما دفعه إلى الكف عن الكتابة للسينما.

وتضطرنا الظروف إلى المطالبة بإلغاء رقابة السيناريو التي تأخذ من الوقت الكثير، طالما أن الرقابة ستشاهد الفيلم مصوراً، ولها أن تحذف من

التصوير ما تشاء بعد ذلك، وتلك خطوة أولى لإلغاء الرقابة في وقت لاحق.

وإن كنت أرى أن الدول المتقدمة لا توجد بها رقابة، وإن وجدت الرقابة فمعيار تقدمها في عدد الإجازات وليس في عدد الممنوعات.

امرأة من زجاج

المخرج نادر جلال يقول: لم تكن لي مشاكل كبيرة مع الرقابة إلا في فيلم "امرأة من زجاج" الذي اعترضت عليه الرقابة اعتراضاً نهائياً أيام حكم السادات، لدرجة أن السادات نفسه طلب أن يراه وصرح بأن يعرض الفيلم، على أن يضع عليه تاريخ سابق.

وأنا أعرف الحدود التي أعمل فيها مع الرقابة، وأدرك أن المباشرة في العمل التي تمتد إلى 25 سنة، أعرف ما الذي تعطله الرقابة من أعمال، وما تدعه يمر، كما أدرك أن الإنسان سريع التكيف مع الظروف، دون أن ينسى ما يجب أن يقوله، وأعتقد أن لدى القدرة على التكيف وعلى القول دون الوقوع في المباشرة التي تهددني بتدخل الرقابة.

وعلى المستوى السياسي، أكاد لا أرى وجها سياسياً للرقابة، إلا في أوقات محدودة جداً وفي ظروف محددة أيضاً، إذا اعتدنا على القرار السياسي المباشر، كما أن السلطة السياسية لا تحتاج– كما أظن– إلى رقابة، كي تمنع أو تمنح ما تريده، ولذلك تبقى فكرة الرقابة دليلاً على أننا نعلن لنا وللعالم، أننا مازلنا شعباً قاصراً عن الوعي.

يقول الكاتب وحيد حامد: لم أهزم مع الرقابة، لكنني الهزمت أمام العسكر، تلك هي ملامح تجربتي مع الرقابة في مصر، فالرقابة حجزت فيلم "البريء" ومنعته مؤقتاً عن العرض، لكن الذي قطع مشاهد من الفيلم هو الأمن وهو ما حدث أيضا مع فيلم "كشف المستور".

وما أريد التأكد عليه هنا أن الخلاف عندما يكون بين عقول متشابهة في طرق التفكير، وفي الدفاع عن الحرية والعقلانية، فمن المؤكد أنها ستصل إلى نتيجة ما، يتفق عليها الجميع، أما الخلاف مع السلطة الأمنية، فسيؤدي حتما إلى خسارة المثقف، الذي يمكنه الحوار مع الرقابة والرقباء، وهو ما يصعب عليه إذا انتقل الحوار إلى أرضية أخرى، يتعامل فيها الآخرون بمصطلحات أمن المجتمع والمصلحة العليا للبلاد.. وغيرها من التعبيرات المطاطة، والمسألة برمتها في نظري تكمن في سؤال: ما فائدة جهاز الرقابة؟ إذ من المفروض ألا تكون الرقابة سيفاً على رقبة الفنان، بل أن تكون سيفا في يده، لأنها في نهاية الأمر "جهاز حكومي"، تعمل على الحفاظ على بقية الأجهزة الحكومية، ويكفي أن أشير في هذا الصدد أن حجة المنع في فيلم "كشف المستور"، كانت وجود القوانين التي تمنع إذاعة أسرار المخابرات أو العمليات العسكرية، لكن الرقابة فسرت الحفاظ على أسرار المخابرات تفسيراً خاطئاً بعدم الاقتراب من سلبيات جهاز المخابرات– إن وجدت– ولو بالتعميم.

والحقيقة أن قوانين الرقابة هنا ليست خفية، بل معلنة وواضحة في إطار النصوص العامة، التي تتيح للرقيب التدخل في كل شيء، مثل الآداب العامة، ومصلحة البلاد العليا والحفاظ على الوحدة الوطنية، والأمن العام.. ومن هنا نبدأ مضايقات الرقابة ومحاسبتها لأي خارج عن قوانينها، إذ من الممكن أن تستخدم ظاهرة النص القانوني في الرقابة على كل شيء، وهو ما استخدمته الرقابة مع فيلم "الغول" إذ قالت عنه إنه فيلم يعادي النظام القائم في البلاد، ولا غرابة أن يحرص وزير الدفاع والداخلية على مشاهدة فيلم "البريء" بعد الحذف الذي أقرته الرقابة، ويكون لديهما الوقت لمثل هذه الأمور، وكان الفيلم سيحدث ثورة في البلاد، ولكن كل هذا يؤكد أن هناك من يخاف من الفن عندما يكون جاداً

فضيحة الرقابة!

يقول الكاتب والروائي أسامة أنور عكاشة: الصراع مع الرقابة بدأ منذ بدأت الكتابة في أجهزة الفن المرئي أو الدراما المرئية، سواء الرقابة على المصنفات أو الرقابة التليفزيونية، فمنذ اللحظة الأولى لتعاملي مع هذه الأجهزة لم ينج عمل من أعمالي من تعف الرقابة، وهذا التعف يتفاوت من حيث الكم، فأحيانا يتم حذف جزء من حوار أو مشهد كامل ويصل الأمر إلى رفض نصوص بأكملها وربما لا يحدث هذا الرفض الكامل الآن استناداً إلى نجاحي أو اسمي المعروف.

في البداية عانيت كثيراً ومن المؤسف أن هذا التعنت لم يكن من منطلق العلم فتحترم هذا المنع ولكن معظمهم موظفون مرتعدون أو خائفون أو حاسدون يستخدمون القوانين الجامدة للإطاحة بكل شيء جيد في حين أنه من المفترض أن يكون الرقيب على مستوى الناقد الفني الذي يملك خلفية ثقافية تؤهله للتعامل مع العمل الفني.

وهناك حادثة شهيرة في السبعينيات حين تقدم أحد المؤلفين وكان سيناريستاً معروفاً للرقابة بعمل كان قد رفض من قبل فوضع عليه اسم نجيب محفوظ وأجيز العمل وكانت فضيحة للرقابة.

وأيضاً حادثة غريبة حدثت لي حين تقدمت بمسرحية للرقابة فلم ترفضها ولم تقبلها وكتبت عليها "تؤجل لعدم ملائمة الظروف"!

أما في الرقابة السينمائية هناك عبارة شهيرة تكتب على كل سيناريو وهي "لا مانع من التصوير مع مراعاة الحذوفات التالية". وتتراوح المسألة بين كلمات أو جزء من حوار أو مشاهد كاملة، ولكن الرقابة على المصنفات السينمائية أرحم بكثير من الرقابة التليفزيونية التي تدعى أنها رقابة اجتماعية لأن التليفزيون موجود في كل بيت بعكس السينما والمسرح ونحن لا نمانع في هذا أجل المحافظة علي القيم والمبادئ ولكن للأسف الشديد الرقابة بشكل عام لا تقوم بهذا الدور. فقط تقوم بدور الأمن السياسي.

وستظل المعركة دائمة بين الفنان والرقيب مادام المجتمع لا تحكمه قوانين ديمقراطية يكفيه هامش صغير من الديمقراطية ولابد من فرض الوصاية على ما يصل إلى عقله ومراقبته وكأن طفل لم يبلغ سن الرشد!

وبما أن الكاتب يعبر عن شعبه فالرقابة هنا على الشعب قبل أن تكون على الكاتب وكأن الحكومة ترى أن هذا الشعب تكفيه جرعة ديمقراطية ضئيلة لأنه لو أخذ جرعة كاملة سوف يموت، وأنا أقول لهم إن الشعب المصري بلغ سن الرشد منذ زمن بعيد.

أما بالنسبة لأفلامي فعلى سبيل المثال فيلم "الهجانة" رفضت أجزاء بكاملها منه وكان مهدداً بعدم عرضه وبعد الحذف نجد أن ما يصل للناس من العمل الإبداعي هو أضعف الإيمان.

وربما تكون تجربتي في السينما محدودة وأعتبر نفسي زائراً لها، وإنما بقية المؤلفين والمخرجين (يلاقون الأمرين) من الرقابة وهذا ليس في صالح الفن ولا السياسة ورأيت أفلاماً راقية.. تجاوزت السينما المصرية والدولة هي التي أنتجتها.

ورؤيتي للرقابة، هي:

أولاً: الثقة في الفنان فلا نعامله كشخص مشوه والفنان الذي يثبت لنا أنه يدمر مجتمعه لنا أن نشتقه ولكن لابد من إعطاء الثقة للفنان فهو طليعة المجتمع والأجدر بالثقة من أي إنسان آخر.

ثانيا: تكتفي الرقابة بالمفهوم الاجتماعي للرقابة.

ثالثا: إعداد الرقباء.. والذي يراقب ويحكم على العمل الفني ينبغي أن يكون فناناً لا موظفاً إدارياً يعمل ضد الفن.. لابد أن تتغير مفاهيم الرقابة التي تقوم على لعبة الأمن السياسي، حتى لا نجد أنفسنا في النهاية أمام محاكم تفتيش جديدة تفتش في ضمائر الطليعيين.

عصر مضيء

يقول المخرج توفيق صالح: تجربتي كانت في عصر آخر غير العصر الذي نعيشه الآن ومن المفيد- في رأيي- ألا أنتقد خاصة إنني أراه عصراً أكثر حرية من اليوم ولي أن أبحث عن الجوانب المضيئة فيه، خاصة أن الذين يعترضون على الرقابة اليوم، لا يجدون أمامهم إلا ذلك العصر المضيء لكي ينتقدوه!

المراجع

أولا: الكتب والدراسات:

1- الأفلام المصرية 95- مقالات نقدية- كمال رمزي- الدليل النقدي- العدد الثاني- الإدارة العامة للثقافة السينمائية إبريل 1996- القاهرة

2- الاقتباس في السينما المصرية- محمود قاسم- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- الطبعة الأولى- 1990

3- السينما المصرية في موسم- عبد المنعم سعد- القاهرة- 1977

4- السينما والسلطة- محمد صلاح الدين- مكتبة مدبولي- عام 1995- الطبعة الأولى.

5- السينما والشعب- جورج سادول- دار الفكر- نشرة الثقافة السينمائية- (كيف تحررت السينما الجرية) الطبعة الأولى- يناير 1965.

6- النقد السينمائي برناردف- ديك- ترجمة مصطفى محرم- الهيئة العامة لحضور الناشر- مكتبة الشباب- 1995.

7- ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء- رجاء النقاش- دار سعاد الصباح- **1992**.

8- سينما الاغتصاب والعنف- هشام لاشين- المركز العربي الدولي للصحافة والنشر والإعلام- الطبعة الأولى- **1992**- القاهرة.

9- سينما الفن السابع- كراسة تعني بشئون وقضايا الفيلم- العدد الخامس- يناير **1981**.

10- سينما (**78**) نشرة سينمائية فصلية (يناير- فبراير- مارس **1978**).

11- في عالم السينما- د. علي شلش- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- **1987**.

12- ملك الترسو فريد شوقي- ايريس نظمي- دار (روز ليوسف) القاهرة- يناير **1978**.

13- موسوعة الأفلام العربية من **1924** حتى **1993**- الناشر دار المعرفة- القاهرة- **1994**.

14- نجيب محفوظ والسينما- سمير فريد- القاهرة- **1990** الطبعة الثالثة.

15- اغتصاب الإناث- د. أحمد علي المجدوب- الدار المصرية اللبنانية- **1992**.

ثانيا: الدوريات:

1- "أدب ونقد"- عدد خاص- السينما والسلطة والحرية- العدد 124- ديسمبر 1995- القاهرة.

2- العربي- عدد خاص- (السينما شابة عمرها 100 عام) يونيو 1995.

3- "الكواكب" عدد خاص (الفن والحب والجنس) 29 يونيو 1993.

4- الهلال- (70 عاماً من الأحلام)- أكتوبر 1965.

5- (روز ليوسف) 16 نوفمبر 1992- العدد (3362)- 65 سنة سينما.

الفهرس

الرقابة .. بين الكاتب والمخرج

هذا الكتاب :

يأخذ القارئ إلى آفاق قد يحلو له بلوغها.. ويحاول الوقوف ضد المبتذل ، وغير المبرر فنياً الذي يقف فقط عند مخاطبة النزوات والغرائز..

ليس بهدف العودة إلى الماضي.. أو مجرد بارقة حنين رومانسية بليدة.. إنما من أجل كتابة قد يظنها البعض خارج السياق المطروح أو "نفخاً في الرماد" لكن الكاتبة– ونحن معها– تنفخ وهي تأمل أن يكشف عن جذوة يستنير بها القارئ. فتبعث فيه دفء المعرفة ووعى الإدراك والتأمل.

وبين الكلمة والفعل يبقى هاملت يردد "كلمات.. كلمات". لأن الكلمة المطبوعة كانت وما زالت وستزال هي عقل الأمم الحي.